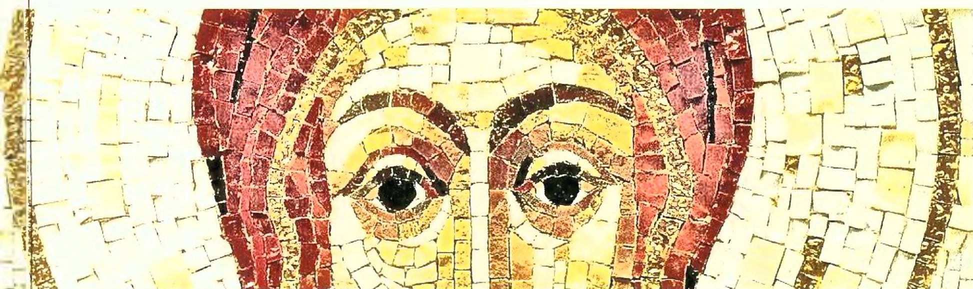
N-LUC MARION

Crucea vizibilului



Tablou, televiziune, icoană — o privire fenomenologică

DEISIS

Jean-Luc Marion

Crucea vizibilului

Tablou, televiziune, icoană — o privire fenomenologică

Traducere şi postfaţă:

Mihail Neamţu

Cuvânt înainte:

diac. Ioan I. Ică jr



DEISIS

Sibiu
2000

Colecția
Philosophia christiana

Lector: diac. Ioan I. Ică jr
Viziune grafică: Maria-Cornelia Ică jr
Tehnoredactor și corector: Paul Morar

Coperta: *Maica Domnului*, detaliu,
mozaic Capella Redemptoris Mater, Vatican;
Marko I. Rupnik, 1999

Traducere după:

JEAN-LUC MARION
La croisée du visible
La Différence, Paris, 1991

ISBN 973-9344-46-1

„Toate cele văzute se cer după cruce”

„Toate cele văzute [fenomenele] se cer după cruce, adică după deprinderea care le suspendă pe cele activate spre ele prin simțuri.

Și toate cele gândite [numenale] au nevoie de mormânt, adică de nemișcarea totală a celor activate spre ele prin minte.

Căci, o dată cu relația fiind suprimată și activitatea și mișcarea naturală în jurul a toate,

apare ca înviat din morți Logosul, singur existând de Sine Însuși și având prin circumscriere toate cele provenite din El,

nimeni nemaiavând în general intimitatea cu El printr-o relație naturală, fiindcă mântuirea celor ce se mântuiesc este prin har, iar nu prin natură”[1].

Comentând acest pasaj și cel imediat anterior[2], la fel de capital, din cele *200 de capete „gnostice”* ale Sfântului

---

[1] *„Ta phainomena panta deitai staurou, tes ep'autois kath'aisthesin energoumenon epechouses hexeos,*

ta de nooumena panta chrezei taphou, tes ton ep'autois kata noun energoumenon holikes akinesias;

te gar schesei synairoumenes tes peri panta physikes energeias te kai kineseos, ho Logos monos ep'heauton hyparchon hosper ek nekron egegermenos anaphainetai, panta kata perigraphen echon ta ex'autou, medenos physikes schesei ten pros auton oikeioteta to synolon echontos, kata charin de all'ouk kata physin estin he ton sozomenon soteria”; SFÂNTUL MAXIM MĂRTURISITORUL, *200 de capete despre Teologie și Iconomia în trup a Fiului lui Dumnezeu* I, 67 (*PG* 90, 1108B); trad. diac. Ioan I. Ică jr.

[2] „Taina Înomenirii Logosului are în ea sensul tuturor enigmelor și prefigurărilor din Scriptură și știința creaturilor văzute [fenomenale] și gândite [numenale]. Și atunci cel ce a cunoscut taina crucii și a mormântului, a cunoscut rațiunile lucrurilor

Maxim Mărturisitorul (580–662), Hans Urs von Balthasar atrăgea atenția că ele ne „conduc în însuşi sanctuarul gândirii lui Maxim", pentru care „Întruparea lui Dumnezeu este sensul şi scopul lumii, iar moartea şi Învierea lui Hristos sunt forma concretă a legii lumii în genere, întrucât ființa creată ca atare e creată în acest ritm al morții (pentru sine) şi al învierii (pentru Dumnezeu). (...) Lumea e destinată prin natura ei să fie jertfită lui Dumnezeu, de aceea mântuirea lui Hristos are forma morții ca jertfă; dar faptul că natura a primit această destinație avea deja în vedere taina mântuirii lui Hristos"[3]. Traducând acest pasaj maximian în volumul 2 al *Filocaliei* româneşti, părintele Dumitru Stăniloae redă „in extenso" în note comentariul teologului elvețian, răspunzând totodată temerii acestuia că moartea mistică a întregii creaturi fenomenale şi numenale, de care vorbeşte aici Sfântul Maxim, n-ar fi liberă de riscul „kenotizării, al vidării creaturii spre mai marea slavă a lui Dumnezeu"[4], prin următoarea explicație: „Tot ce e natural moare, ca să apară singur Hristos, dar nu în sensul dispariției creaturii, ca totul în noi şi în afară de noi să devină Hristos (pan- sau isohristism). (...) Hristos le «circumscrie» în Sine pe toate, nu le desființează; le ridică în planul relației cu El prin har, adică le mântuieşte prin iubirea Lui, nu prin puterile lor naturale"[5].

Dumnezeu şi Învierea sunt, cu alte cuvinte, accesibile ființelor nu prin natura lor ci prin harul lui Dumnezeu, sau, mai exact spus, nu prin ființă ci prin iubire; la Înviere se ajunge nu prin viață ci prin moarte, nu prin afirmarea de sine ci prin tăgăduirea de sine (*Mt* 16, 24 par.) a celui ce primeşte în sine

---

spuse mai înainte [ale celor fenomenale şi numenale], iar cel ce a fost inițiat în sensul negrăit al Învierii a cunoscut scopul pentru care Dumnezeu a dat inițial subzistență la toate" (I, 66; col. 1108A).

[3] HANS URS VON BALTHASAR, *Die „gnostischen" Centurien des Maximus Confessor*, Freiburg im Breisgau, 1941, p. 135 *sq.*; studiu reluat în *ID.*, *Kosmische Liturgie*, zweite völlig veränderte Auflage, Einsiedeln, 1961, p. 628–629.

[4] *Ibid.*, p. 136; respectiv p. 629–630: „Nici Maxim n-a scăpat întotdeauna de această primejdie şi tocmai această latură a gândirii lui a influențat cel mai puternic. «Centuriile gnostice» sunt lipsite de contraponderea naturală pe care a oferit-o [ulterior] hristologia chalcedoniană şi anti-monotelită", cu accentul ei pe păstrarea integrității naturii umane, a activității şi voinței sale în Hristos.

[5] *Filocalia*, vol. 2, Sibiu, 1947, p. 151, nota 1.

crucea şi mormântul, răstignirea şi îngroparea sa ascetică faţă de lume şi a lumii faţă de el (*Ga* 2, 20; 6, 14), pentru ca în el să învie mistic Însuşi Hristos, Logosul divin, distinct de toate creaturile Sale (circumscrise în El, iar nu existând separat de El). Prin această moarte ascetică şi înviere mistică, Dumnezeu devine transparent pentru creaturi şi pentru om, iar creaturile şi omul devin transparente pentru Dumnezeu, în ele realizându-se dinamica pascală guvernată de iubire a străbaterii (*diabasis*) sau trecerii (*pascha*) lui Dumnezeu spre creaturi prin Întrupare şi a trecerii creaturilor spre Dumnezeu prin îndumnezeire.

Transparenţa ultimă a lui Dumnezeu şi a lucrurilor e dată, aşadar, de iubire care le face să apară ca daruri ale unui Dăruitor. Dar această survenire în iubire a lucrurilor şi a lumii ca daruri şi a lui Dumnezeu ca Dăruitor e o dinamică pascală, implicând ca moment permanent şi inevitabil moartea ascetică a indivizilor egoişti şi învierea lor ca persoane altruiste[6], răstignirea şi îngroparea atât a sensibilităţii şi inteligenţei, cât şi a celor sensibile şi inteligibile, ca din mormântul lor să învie Logosul Dăruitor al lor din iubire şi pentru iubire. Între iubire, cruce şi dar există, prin urmare, o legătură indisociabilă.

Intuiţia acestei legături elaborată într-un limbaj inspirat de o filozofie de tip personalist se află în inima capitolului despre „Lume — operă a iubirii lui Dumnezeu destinată îndumnezeirii" din *Dogmatica* părintelui Dumitru Stăniloae, unde subcapitolul central, şi în mijlocul căruia regăsim faimosul pasaj din Sfântul Maxim Mărturisitorul citat mai sus (*Capetele gnostice* I, 67): „Toate cele văzute se cer după cruce...", poartă titlul „Lumea ca dar şi crucea pusă peste acest dar"[7]. Lumea este un dar al lui Dumnezeu pentru că „prin darul lumii Dumnezeu vrea să se facă cunoscut omului pe Sine Însuşi în iubirea Sa. De aceea omul trebuie să se ridice

---

[6] „Creatura ori se mistuie duhovniceşte pentru Dumnezeu, dacă vrea să trăiască prin El, orie e omorâtă de păcat şi pedeapsă. Ea trebuie să aleagă o moarte: sau moartea spre viaţă, sau moartea spre moarte", *Filocalia*, vol. 2, 1947, p. 149.

[7] *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, Bucureşti, 1978, p. 338–345. Subcapitolul rezumă două articole anterioare ale părintelui Dumitru Stăniloae publicate doar în engleză: „The World as Gift and Sacrament of God's Love", *Sobornost*, 1969, p. 662–673, şi „The Cross on the Gift of the World", *Sobornost*, 1971, p. 96–110.

peste darurile primite la Dumnezeu Însuşi Care le-a dat”[8]. Scopul darurilor e comuniunea interpersonală atât a lui Dumnezeu cu omul şi a omului cu Dumnezeu, cât şi a oamenilor întreolaltă; ele trebuie, aşadar, depăşite prin dăruire într-un dublu sens: atât spre semenii noştri, cât şi spre Dumnezeu[9]. Acesta este infinit mai mult decât toate darurile Lui, de aceea „comuniunea cu Dumnezeul Cel personal copleşeşte prezenţa lucrurilor”, iar „sufletul se satisface deplin cu comuniunea cu Dumnezeu Cel personal nu prin lucruri. Ele trebuie să fie numai mediul transparent al lui Dumnezeu Cel personal, semne ale iubirii Lui. Când este El Însuşi în faţa mea, nu mai am nevoie de semne”[10]. Crucea pusă peste darul lumii are, aşadar, rostul de a marca ascetic distanţa infinită dintre darul vizibil al lumii şi Dăruitorul ei invizibil, asigurând dezlipirea omului de darurile lumii şi comuniunea de iubire nemijlocită cu Dumnezeu, Dăruitorul lor Însuşi; „nemaiprivind noi la cele ce se văd, ci la cele ce nu se văd, fiindcă cele ce se văd [*ta blepomena*] sunt trecătoare [*proskairia*], iar cele ce nu se văd [*ta me blepomena*] sunt veşnice [*aionia*]” (*2 Co* 4, 18).

Dacă alipirea pătimaşă de imanenţa darului vizibil duce la idolatrizarea lui, depăşirea lui prin iubire spre transcendenţa Dăruitorului îl face să apară ca icoană. „Icoana e semnul realităţii transcendente a lui Dumnezeu, cea mai presus de natură; ea exprimă credinţa că *Deus est supra naturam*, îl ajută pe închinător să împlinească actul unei transcendenţe a naturii; e fereastră sesizabilă a lumii spre ceea ce este mai presus de lume, pe când idolul e un zid care închide în lumea aceasta”[11]. Această transcendere e înscrisă pe faţa omului nepătimaş, a cărui privire e dincolo de biologic, în ochii lui licărind o infinitate spirituală de dincolo de ei. Lucru valabil cu atât mai mult pentru ochii umani ai lui Iisus a Cărui „privire făcea vădit actul supremei transcenderi a Lui spre infinitatea personală proprie”[12].

---

[8] *Ibid.*, vol. I, p. 342.

[9] *Ibid.*, p. 344.

[10] *Ibid.*, p. 343.

[11] D. STĂNILOAE, „Idolul, chip al naturii divinizate, şi icoana fereastră spre transcendenţa dumnezeiască”, *Ortodoxia* 34 (1982), nr. 1, p. 10–27, aici p. 17.

[12] *Ibid.*, p. 19.

Pertinența și fecunditatea filozofică a intuițiilor și categoriilor gândirii teologice patristice clasice (Sfântul Maxim Mărturisitorul) și neopatristice contemporane (părintele Dumitru Stăniloae) își găsesc o ilustrare și dezvoltare mai riguroasă în gândirea lui Jean-Luc Marion, unul din cei mai importanți filozofi francezi ai momentului actual[13]. Pentru filozoful francez — al cărui proiect e acela de a depăși atât gândirea metafizică, cât și critica ei heideggeriană într-o postmetafizică și postheideggeriană fenomenologie a donației —, idolul și icoana sunt astfel categorii nu doar estetice sau strict teologice, ci general filozofice; ele nu sunt două clase de obiecte, ci două modalități de a fi, de a privi și de a gândi, idolatria fiind nu doar religioasă ori etică, ci și conceptuală. Idolul, atât cel vizibil, cât și conceptual, este produsul unei priviri și gândiri fixate de imagini și idei în imanența sa solitară. Obsedată de prezență, dominație și posesiune, această gândire în reprezentări, prizonieră dihotomiei metafizice subiect / obiect, care transformă ființele în lucruri sau valori, triumfă în epoca modernă în teologia, ideologia, politica și tehnica ei. Rezultatul e acela că Dumnezeu nu mai e Dumnezeu, ființa nu mai e ființă, teologia nu-L mai face accesibil pe Dumnezeu, filozofia nu mai are acces la realitate etc. *Teo*-logia inițială, al cărei loc veritabil e Euharistia și lauda, a devenit o teo-*logie* sau *onto*-teo-*logie* abstractă, supunându-L pe Dumnezeu condițiilor prealabile impuse de rațiunea (*logos*) metafizică întemeietoare și de conceptul ei de ființă (*on*), transformându-L astfel într-un idol conceptual. Dacă teo-*logia* nu mai poate da seama de Dumnezeul Cel Viu al *teo*-logiei, ci manipulează doar concepte, filo-sofia modernă devenită meta-fizică abstractă nu mai poate da seama de datul originar al ființelor. Singura ieșire din acest impas e, pe de o parte, restabilirea priorităților revenind la o *teo*-(onto)-logie autentică care să ia

---

[13] Pentru o prezentare detaliată a principalelor repere ale operei și arhitectonicii de ansamblu a gândirii lui J.-L. Marion, în finalul volumului de față a se vedea excelenta prezentare de sinteză a lui Mihail Neamțu din eseul-postfață; el rezumă rezultatele unei cercetări mai ample asupra reliefului teologic al gândirii lui Marion, reprezentând probabil prima investigație de anvergură asupra acestuia din cultura română de până acum.

în serios logica şi rigoarea proprie Revelaţiei — şi aceasta ne spune că Dumnezeu este Iubire–*Agape* (*1 In* 4, 8) — iar, pe de altă parte, asumarea de către *filo*-sofic a iubirii (*philia*), care face cu putinţă înţelepciunea şi care n-a fost gândită până acum în mod consecvent.

Atât pentru teologie, cât şi pentru filozofie, sarcina principală a gândirii devine, aşadar, în viziunea lui J.-L. Marion, iubirea. Iubirea este dăruire pură, necondiţionată; nesupusă nici unei condiţii prealabile, ea este mai profundă decât diferenţa ontologică dintre fiinţă şi nefiinţă. Dumnezeul-Iubire, Care e liber să creeze din nimic toate şi să le recreeze prin înviere din morţi, e dincolo de fiinţă; pentru că iubeşte înainte să fie, Dumnezeul-Iubire este un paradoxal Dumnezeu fără fiinţă (*Dieu sans l'être*). Dacă lucrurile lumii sunt înainte de a iubi, Dumnezeu iubeşte înainte de a fi Creator sau de a da fiinţă lucrurilor (iubite mai înainte de a fi). Pentru Dumnezeu diferenţa crucială nu este deci între a fi şi a nu fi, ci între a iubi şi a nu iubi, respectiv între a dărui şi a refuza dăruirea.

Dacă Dumnezeu este Iubire, la Dumnezeu se ajunge numai prin iubire. Acesta nu este nici un concept/imagine/idol, nici o regresie în sentimental dincoace de reprezentare, ci o transgresare a acesteia în însuşi actul iubirii „care depăşeşte orice cunoaştere" (*Ef* 3, 19). Iubirea cunoaşte fără reprezentare/imagine şi fără concept/idol, pentru că nu vede, ci se lasă văzută, nu cunoaşte, ci e cunoscută (*1 Co* 13, 12). Iubirea realizează convertirea sau răsturnarea privirii aflată în centrul icoanei şi prin care aceasta depăşeşte cu adevărat idolatria (iconoclastia e doar o negaţie, nu o depăşire a idolului, iar aniconismul e doar o reprezentare negativă, nu o negaţie a reprezentării însăşi). În icoană Dumnezeu nu se vede ca obiect vizibil, ci se oferă ca subiect al unei priviri invizibile care ne vede în mod vizibil. Dacă centrul de greutate al idolului e privirea omului care-l face cu putinţă, icoana, arată J.-L. Marion, nu oferă un spectacol vizibil ce trebuie văzut, ci o privire invizibilă care trebuie venerată într-o încrucişare infinită a unor priviri invizibile — privirea rugăciunii celui ce venerează şi privirea binecuvântării Celui venerat — fără alt obiect vizibil decât vidul apofatic al pupilelor. Orice altă contemplare de

tip estetic a icoanei ca simplu tablou — în afara dialogului liturgic al privirilor la rugăciune — o transformă în obiect şi în spectacol şi, prin urmare, în idol. Vizibilităţii invadatoare, posesive şi obsesive a imaginilor închise în imanenţa/prezenţa unui spectacol (auto)idolatru, icoana îi opune invizibilitatea distanţei/transcendenţei care face cu putinţă dăruirea liberă a iubirii în schimbul în-crucişat al privirilor.

Într-un context caracterizat de o idolatră hipertrofie inflaţionară a imaginilor şi mediilor vizuale, care a atins deja proporţiile unei gigantice subversiuni ontologice, cele patru superbe eseuri ale lui Jean-Luc Marion reunite în volumul de mai jos sub titlul *Crucea vizibilului* oferă o subtilă analiză a structurilor vizibilităţii puse în joc de trei situaţii exemplare: tabloul (opera de artă), imaginea televizată şi icoana, din care pot fi deduse exigenţele practice ale unei pedagogii a privirii şi a convertirii ei, a cărei urgenţă nu mai trebuie demonstrată. Dincolo de coerenţa internă a gândirii pe care o pun în joc, ele atestă o surprinzătoare convergenţă analogică — peste diferenţa de contexte culturale — între ascetica şi mistica patristică şi fenomenologia radicală actuală reprezentată emblematic de cercetările lui M. Henry şi J.-L. Marion. Ca atare, ele pot fi citite şi ca un strălucit şi binevenit comentariu filozofic şi teologic care explicitează în sens fenomenologic intuiţiile tradiţiei patristice clasice (Sfântul Maxim Mărturisitorul) şi ale neopatristicii ortodoxe contemporane (părintele Dumitru Stăniloae). J.-L. Marion ne arată astfel cum anume relaţia dintre lume ca dar şi crucea care face cu putinţă întâlnirea omului cu Dăruitorul are loc într-o iubire care-şi revelează secretul în schimbul privirilor încrucişate la rugăciune în icoană — revelaţie a dinamicii pascale proprii iubirii autentice.

diac. Ioan I. Ică jr

Nota traducătorului

Crucea vizibilului, prima carte a lui Jean-Luc Marion tradusă în limba română, propune cititorului un text mai puțin dificil decât cele care l-au consacrat pe autor în filozofia franceză contemporană (*e.g.: L'idole et la distance* [1977], *Dieu sans l'être* [1982], *Réduction et donation* [1989], *Étant donné* [1997]). Cu toate acestea, dat fiind specificul interdisciplinar (estetică-fenomenologie-teologie) al discursului asumat (și) aici de către J.-L. Marion, *Crucea vizibilului* s-a putut traduce în românește printr-o serie de omologări semantice pe care credem că e bine ca cititorul să le cunoască.

Astfel, distincția între *apparaître* și *apparition* e dificil de marcat lingvistic și filozofic în limba română atâta timp cât cei doi termeni par să traducă (cel puțin în versiunea lui Paul Ricœur: *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, I, Paris, 1950) două concepte husserliene greu de justificat în afara contextului apariției lor prime: *Erscheinen* („l'apparaître") și *Erscheinung* („l'apparition" deși uneori tradus prin „l'apparaître" — cf. p. 113, *op. cit.*), ambele distincte față de un alt substantiv *Erscheinendes* („l'apparaissant") menit să exprime modurile donației obiectului (*Gegebenheitsweisen*). Astfel, pentru că lexicul husserlian n-a fost încă integral stabilit în cultura filozofică românească (marcată și în acest sector de o gravă penurie de traduceri) și pentru că uzul lor de către J.-L. Marion este de această dată mai puțin pretențios, am redat univoc

prin *a apărea/apariție* formele curente în limba franceză: *apparaître; paraître/l'apparaître*, *l'apparition* (pe care de altfel dicționarele, întotdeauna ingrate față de geniul limbii, le dau drept sinonime). Alți termeni clasici ai fenomenologiei lui Husserl au fost redați în varianta pe care a propus-o Aurelian Crăiuțu prin pedanta sa traducere a *Meditațiilor carteziene* (Humanitas, București, 1994). Astfel: *la visée* (*die Meinung*) a devenit *vizarea* (intențională), *le vécu* (*Erlebnis*) — *trăirea*, etc.

Pluralul unor substantive din limba franceză (*les visibles*, *les invus*) au fost traduse în limba română la genul masculin, cu riscul de a da textului o sonoritate nefamiliară. Din aceeași familie de cuvinte s-a desprins și substantivul „l'invu" tradus prin „ne(mai)văzutul" (cu forma de plural: „ne[mai]văzuturile"), alături de „voyant" — „văzător (în sens vizionar)" și „voyeur" (derivat din „voyeurism", psihopatologie sexuală) care a fost lăsat ca atare.

Cititorul este rugat să țină cont de rafinamentul unor jocuri de limbaj din original dificil de reprodus cu fidelitate în românește, cum este cel implicat de verbul „croiser" („a încrucișa") sau de substantivele „la croisée" și „le croisement", toate derivate semnificativ din „la croix", „cruce".

A fost, totodată, imposibilă redarea într-o formulă proprie a jocului semantic pe care J.-L. Marion îl propune între două accepții radical distincte ale cuvintelor *le fond* (= fondul, fundalul în sensul englezescului *background*) și *le fonds* (= teren [agricol]; capital; cantitate; provizie) asignate însă aceluiași termen (tabloul) într-o analiză de o rară finețe.

Cu același perfect simț filozofic al limbii, J.-L. Marion operează o altă distincție fenomenologică între *le donné* (masc.) și *la donnée* (fem.) explicitată *lato sensu* abia în *Étant donné* (1997). În românește ele nu pot fi traduse decât prin *datul* (masc.) sau, perifrastic, *ceea-ce-este-dat*. *Le Petit Robert* (1996), de exemplu, oferă o explicație insuficientă pentru cei doi termeni. Astfel, *le donné*, substantiv de genul masculin provenit din adjectiv (care poate lua adesea valoare de adverb), desemnează „ceea ce este imediat prezent spiritului (minții), în opoziție cu ceea ce este construit, elaborat".

Cu toate acestea pentru *la donnée* („ceea ce este admis, cunoscut sau necunoscut, ca bază pentru un raționament, ca punct de plecare pentru o cercetare") același dicționar dă ca sinonim secundar substantivul *le donné*, folosit cu un sens identic în psihologie sau filozofie (*e.g.*: H. Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, 1912). În ultima sa lucrare fenomenologică J.-L. Marion propune o distincție de care trebuie ținut cont, deși lămurirea precisă (dar foarte dificilă) a celor doi termeni vine abia la șase ani de la publicarea cărții aici traduse. Astfel, „toute donné manifeste la donation" (*op. cit.*, p. 96), dar numai reducția fenomenologică radicală face din *la donnée* apariția cea mai neutralizată și mai minimalizată din *le donné*, care încă poate masca datul (*le don*, datum) donației. La fel, după interpretarea analizelor mai explicite din *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris, 1997, *la donation* a putut deveni în românește atât „donare" (în sens economic), cât și „dăruire" (în sens etic sau teologic) sau „donație" (în sens fenomenologic). În același sens, *le don* poate fi redat în românește în patru registre cu accepțiuni diferite: economic și fenomenologic — ca *dat*, etic sau teologic — ca *dar*. O analiză detaliată a structurilor de bază ale fenomenologiei donației semnată de J.-L. Marion, rămâne — alături de traducerea lucrării capitale în care filozoful francez expuse sistematic articulațiile acestei fenomenologii fundamentale — un dezirat acut resimțit în cercetarea filozofică românească.

Dat fiind că apropierea lui Jean-Luc Marion de tradiția creștină e mai importantă decât influența pe care a exercitat-o asupra operei sale gândirea lui E. Lévinas, „visage" a fost echivalat prin substantivul „față", cu atât mai mult cu cât românescul „chip" trimite în acest context la semnificația teologică a termenului (pe care Lévinas nu a surprins-o la infinit și în totalitate). Teologia patristică a acordat structurii iconice a persoanei umane un inepuizabil câmp de modalități de expresie, între care „fața" fizică a omului rămâne doar o posibilitate (deși privilegiată). Un argument în plus pentru această opțiune e faptul că versiunea ecumenică a Bibliei franceze (*TOB*, Le Cerf, 1994) traduce expresia „după chipul lui Dum-

nezeu" (*kat' eikona Theou*) prin „à l'image de Dieu" (*Facerea* 1, 27).

Alte asemenea distincții, au fost marcate cu asterisc în unele note de subsol sau menționate în cursul textului prin paranteze drepte.

În sfârşit, o altă dificultate, devenită deja clasică pentru traducătorii de limba română a unor texte teologice, e legată de omologarea versiunii franceze a unor citate biblice cu versiunea românească (în varianta sinodală), mai ales în cazul unor formule din Vechiul Testament. Şi aici sprijinul editorului a fost pe cât de discret pe atât de hotărâtor pentru o redactare fidelă față de intențiile hermeneutice ale lui J.-L. Marion şi, deopotrivă, față de litera şi Duhul Sfintei Scripturi. Profesorul Ioan I. Ică jr a verificat după originalul grec traducerea textelor patristice şi a hotărârii dogmatice de la Sinodul VII Ecumenic de la Niceea din ultimul capitol al cărții, precum şi un atent control ştiințific al acestei prime traduceri din opera lui Jean-Luc Marion în limba română. Reuşita prezentei ediții i se datorează întru totul.

Mihail Neamțu

Avertisment

Chestiunea picturii nu aparține nici în primul rând, nici în exclusivitate pictorilor, cu atât mai puțin doar esteticienilor. Ea aparține vizibilității înseși, așadar tuturor — senzației comune.

La drept vorbind, acest „tuturor" trebuie restrâns la toți cei pentru care faptul de a vedea nu se înțelege de la sine. Și, fără îndoială, acesta e motivul pentru care filozofia nu poate sta deoparte atunci când e vorba despre pictură. În zilele noastre filozofia a luat figura esențială a fenomenologiei; or, fenomenologia nu pretinde să revină la lucrurile însele decât pentru că încearcă mai întâi să vadă ceea ce se dă — ce mai dă și asta. Vizibilitatea excepțională a tabloului devine atunci un caz privilegiat al fenomenului, eventual o cale către fenomenalitate în general.

Dar fenomenologia e oare de ajuns pentru a contura vizibilitatea și, prin urmare, toate tablourile posibile? Admite tabloul însuși un singur statut, sau nu cumva gospodărește și alte resurse? Trecând de la idol la icoană continuăm desigur cercetări anterioare, dar urmărim mai cu seamă necesități impuse de lucrul însuși: tabloul, deci vizibilul prin excelență, se oferă dilemei a două figuri ale apariției, figuri inverse, adverse și totuși indispensabile, inseparabile. În această situație, pentru orice teorie asu-

pra tabloului teologia devine o instanță irecuzabilă. Pentru că uneori a tăgăduit, iar alteori a uitat pur și simplu acest lucru, gândirea estetică s-a împotmolit în lungi aporii. Poate că a venit vremea să ne eliberăm de ele și să vedem vizibilul în față ca pe însuși darul apariției.

Studiile adunate[*] *aici au luat naștere toate plecând de la câte o comandă. Fapt care, în ochii mei, le conferă un preț deosebit: fără încrederea prietenilor care mi le-au cerut, n-aș fi priceput niciodată eu însumi ceea ce am încercat mai apoi să le explic. Întorc înapoi, așadar, astăzi ceea ce mai întâi mi s-a oferit. Dar, între toți cei care m-au împins să gândesc și să vorbesc acolo unde eu nu voiam, printre care se numără Michel și Anne Henry, cel mai mult datorez prieteniei lui Alain Bonfand. Îl rog să primească aici mulțumirile mele. Cât despre insuficiențele afirmațiilor mele, ele trebuie atribuite tradiționalei suficiențe a filozofului, care întotdeauna spune mai mult decât știe, dar adeseori mai puțin decât ghicește.*

Lods, decembrie 1990

---

[*] Textele reluate aici oferă versiuni remaniate ale unor publicații anterioare.

Capitolul I provine din „La croisée du visible et de l'invisible" în *Trois essais sur la perspective*, Éditions de la Différence, Paris, 1985.

Capitolul II reia, transformă în întregime și generalizează teze pentru prima oară avansate în *Jean-François Lacalmontie. „Ce que cela donne"*, Éditions de la Différence, Paris, 1986.

Capitolul III reproduce „L'aveugle à la Siloé (ou le report de l'image à son original)", apărut în *Revue catholique internationale Communio*, XII, 6, Paris, noiembrie 1987.

Capitolul IV depinde de „Le prototype de l'image", comunicare prezentată la colocviul internațional Niceea II, ținut la *Collège de France*, 2–4 octombrie 1986, ale cărui acte au fost editate de către F. Bœspflug și N. Lossky, sub titlul *Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987.

Mulțumesc directorului *Revistei catolice internaționale Communio*, R. Brague, și directorului literar al editurii du Cerf, N.-J. Sed, pentru că au autorizat aceste reluări.

Încrucişarea vizibilului şi a invizibilului

I

În sine, perspectiva e exercițiul unui paradox. Cu atât mai mult cu cât perspectiva și paradoxul sunt determinate de caracteristici asemănătoare: atât una, cât și celălalt indică vizibilul depărtându-se în același timp discret dar radical de acesta. Paradoxul atestă vizibilul, dar opunându-i-se sau mai degrabă inversându-l; el constituie literalmente un contra-vizibil, o contra-vedere, o contra-aparență, care propune drept spectacol contrariul a ceea ce s-ar aștepta să vadă prima vedere. Mai mult decât o opinie surprinzătoare, paradoxul desemnează adeseori miracolul — el face să se vadă ceea ce n-ar trebui să putem vedea și ceea ce nu se poate vedea fără stupoare. Astfel, potrivit Bibliei celor Șaptezeci de înțelepți (*Septuaginta**), acțiunile întreprinse de Dumnezeu pentru salvarea lui Israel din Egipt au produs paradoxuri, adică minuni: „Iată lucrul cel mai minunat, *paradoxotaton:* focul care ardea încă și mai tare în apa care pe toate le stinge" (*Înțelepciunea lui Solomon* 16, 17). În acest sens, sau mai degrabă într-un alt sens care va deveni curând exact inversul acestuia, fața [*visage*] unui om

---

* *Septuaginta*, versiune în greacă a Vechiului Testament tradusă în Alexandria, conform tradiției, de către șaptezeci și doi de înțelepți în secolul III î.Hr., la porunca lui Ptolemeu II Filadelful, cu scopul de a face accesibil textul sacru al Revelației mai ales diasporei iudaice care în epoca elenistă își pierduse limba maternă din pricina înstrăinării sale geografice și, mai ales, culturale. Biserica a preluat *Septuaginta* ca text de referință (*textus receptus*) pentru Vechiul Testament. — TRAD.

oferă vederii un paradox, după cum spune René Char: „Aşa cum albina părăseşte livada pentru fructul deja copt, femeile susţineau fără să-l trădeze paradoxul acestei feţe care n-avea trăsături de ostatic”[1]. Paradox al feţei, care se împlineşte în „Hristos, cu acest neobişnuit şi străin paradox (*paradoxon*): domnia în chip de rob, slava (*doxa*) în micşorare omenească”[2]. Paradoxul atestă faptul că în vizibilitate intră ceea ce n-ar fi trebuit să se întâlnească aici — focul în apă, divinul în uman —; paradoxul se naşte din intervenţia în vizibil a invizibilului, oricare ar fi acesta din urmă. De unde şi efectul obligatoriu al paradoxului, în gândire dar şi în sensibil: el orbeşte, surprinde spiritul şi şochează vederea, astfel încât, departe de a le umple, însuşi excesul său de vizibilitate le răneşte. Aşa cum minunile stârnesc cu atât mai multă rezistenţă cu cât efectivitatea lor nu poate fi contestată, tot aşa paradoxurile teoretice trezesc cu atât mai multă polemică cu cât e mai mare evidenţa pe care o produc. — Or, în felul ei, perspectiva provoacă şi ea un paradox. Sau, mai degrabă, imită paradoxul, inversând raportul stabilit de acesta între vizibil şi invizibil. În ambele dispozitive, vederea ajunge să vadă ceea ce n-ar trebui să poată vedea, dar într-un mod diferit: paradoxul propune o contra-aparenţă, în timp ce perspectiva sugerează o străpungere a privirii. Paradoxul instituie un vizibil care contrazice vizibilul, perspectiva instituie o privire ce traversează vizibilul. *Perspicuus* desemnează de altfel în latina clasică ceea ce se oferă transparent privirii, de exemplu un veşmânt; şi, de fapt, în perspectivă privirea traversează ceea ce, în lipsă de ceva mai bun, se numeşte un mediu, un mediu atât de transparent încât nu opreşte,

---

[1] „Comme l'abeille quitte le verger pour le fruit déjà noir, les femmes soutenaient sans le trahir le paradoxe de ce visage qui n'avait pas des traits d'otage”. RENÉ CHAR, „L'absent” în *Fureur et Mystère*, p. 39, sau *Œuvres complètes*, „La Pléiade”, Paris, 1983, p. 140.

[2] CHIRIL AL ALEXANDRIEI, *Hristos e unul*, *PG* 75, 753C, sau ed. G.M. de Durand, *Deux dialogues christologiques* („Sources chrétiennes” 97), Paris, 1964, p. 430–432.

nici nu încetineşte privirea şi o lasă să se adâncească, fără nici o rezistenţă, ca într-un vid. În perspectivă privirea străbate vidul, fără alt obstacol sau limită decât propria sa oboseală. Acest vid ea nu-l traversează numai, pentru că nu vizează nici un obiect definit la orizont; privirea în perspectivă traversează vidul fără sfârşit pentru că-l traversează degeaba; în perspectivă privirea se pierde în vid — strict vorbind, ea vizează vidul însuşi, depăşind definitiv orice obiect, pentru a viza însuşi vidul. În care, de altfel, ea nu se pierde decât pentru a se regăsi în el fără încetare.

Care vid însă? Nu poate fi vorba aici de vidul fizic care, pură absenţă a lucrurilor, slăbiciune reală a lucrurilor (*res*), nu oferă nimic de văzut, ci doar ameţeala. Vid fizic: nu e nimic de văzut, nici un spectacol nou, ci, dimpotrivă, vidul real al realităţii, pustiu de lucruri, unde pot să intru, pot să mă mişc, să locuiesc, eventual să cad, iar, atunci când încetează, să mă zdrobesc de ultima sa frontieră; de altfel, acest pustiu de lucruri îl pot aproape vedea prin opoziţie cu alte lucruri care-l mărginesc sau balizează ca să facă din el un vizibil vid. Tocmai pentru că se defineşte ca un pustiu de lucruri vizibil, vidul fizic rămâne un lucru, real, vizibil. Din contră, vidul care se deschide unei priviri în perspectivă nu se deschide ca un spaţiu care să poată fi parcurs, locuit, limitat aievea, şi nu adaugă nimic vizibilului lucrurilor, nici chiar un vizibil vid. Vidul perspectivei nu adaugă nimic vizibilului real pentru că îl pune în scenă. În realitate, privirea mea în perspectivă traversează în mod invizibil vizibilul, astfel ca acesta, fără să sufere nici un adaos real, să devină cu atât *mai* vizibil: amfiteatrul care ne găzduieşte astăzi nu mi-ar apărea locuibil şi, strict vorbind, n-ar fi locuibil dacă, traversând un anumit vid invizibil, privirea mea nu l-ar face vast; căci privirea mea, artizan al perspectivei, e cea care îndepărtează aceste suprafeţe colorate pentru a vedea şi a face să se vadă pereţii, ea este cea care înalţă această altă suprafaţă luminoasă pentru a vedea şi a face să se vadă un plafon, ea este cea care nivelează în

sfârşit această suprafaţă mai întunecată pentru a se vedea şi pentru a face să fie recunoscută desfăşurarea unui sol pe care să poţi pune piciorul. Mai mult, fără vidul invizibil care le etalează, n-am putea recunoaşte nişte suprafeţe în ceea ce ar rămâne simple pete de culoare acumulate fără ordine, sens sau figură, îngrămădite unele peste altele fără cel mai mic interstiţiu, aşa cum le-am percepe de altfel dacă ochiul nostru ar funcţiona asemenea obiectivului unui aparat fotografic. Altfel şi mai trivial spus, dacă privirea mea n-ar avea strania proprietate numită în mod obişnuit vedere binoculară, dacă nu i-ar fi proprie puterea de a face vidul, mai exact de a dilata o dată cu vidul invizibil aglomeraţia densă şi confuză a vizibilului, amfiteatrul, deşi ne conţine pe toţi, nu ne-ar apărea — deci nu ar fi — vast: am fi sufocaţi de promiscuitatea nediferenţiată a planurilor, cu atât mai mult cu cât nici măcar n-am percepe planuri, ci pete şi umbre colorate; spaima de vizibilul care vine să ne strivească ne-ar sugruma ca pe prizonierul lui Poe din *Puţul şi pendulul*, care vede zidurile apropiindu-se de el într-un mod inexorabil. Samson cotidian, privirea în perspectivă depărtează vizibilul prin puterea egală a invizibilului, pentru a ni-l face vast, locuibil, organizat. Privirea în perspectivă scobeşte vizibilul pentru a instaura în el distanţa invizibilă care-l face vizabil şi, mai întâi, pur şi simplu, vizibil. Privirea insuflă vizibilului invizibilul, desigur nu pentru a-l face mai puţin vizibil, ci din contră, pentru a-l face *mai* vizibil: în loc de a resimţi impresii haotice informe, vedem vizibilitatea însăşi a lucrurilor. Invizibilul, şi numai el, face, aşadar, real vizibilul. Perspectiva nu trebuie, aşadar, înţeleasă nici mai întâi, nici mai cu seamă ca o teorie picturală situabilă istoric (deşi este şi asta), ci drept oficiul fundamental al privirii, fără de care n-am vedea niciodată o lume. Privirea noastră accede la o lume — îşi exercită fiinţarea sa în lume — pentru că perspectiva, în sens de invizibil care gospodăreşte vizibilul, are însuşirea de a vedea prin vizibil, deci conform invizibilului.

Invizibilul astfel degajat — cu alte cuvinte invizibilul care degajează vizibilul din el însuşi — se distinge în mod radical de orice vid real, care este o lipsă pură şi un pustiu de lucruri. Lucrurile umplu un spaţiu real, de altminteri niciodată cu adevărat vid în condiţiile experienţei efective. Vid sau nu, spaţiul real nu se vede totuşi fără o privire. Or această privire dilată vizibilul prin puterea invizibilului. Această operaţiune, care singură face ca spaţiul lucrurilor să fie deschis ca o lume, se realizează urmând idealitatea spaţiului: un spaţiu ideal, mai efectiv decât spaţiul real, pentru că îl face posibil. Idealitatea spaţiului se atestă în experienţa deplasării: oricare ar fi locul unde mă aflu în mod real ca lucru printre lucruri, organizez — de fapt deschid — spaţiul în dreapta şi stânga. Kant a stabilit în mod definitiv faptul că similitudinea perfectă a figurilor, fie ele şi geometrice, nu e de ajuns pentru a le suprapune în cazul în care le opune, pe drept cuvânt, diferenţa de simetrie. Profunzimea n-ar putea oferi aici posibilitatea unui recurs, pentru că şi ea îşi atestă idealitatea: astfel, propria mea figură nu mi-ar putea deveni niciodată vizibilă printr-o oglindă decât inversându-se mereu după tensiunea între dreapta şi stânga; mai mult, profunzimea oferă confirmarea a ceea ce indică noţiunile dreapta şi stânga: oricare are fi deplasările mele, întotdeauna profunzimea va rămâne în faţa mea în şi ca lucrul pe care nu-l voi parcurge niciodată, pentru că, dacă înaintez spre şi în ea, ea se va adânci în aceeaşi măsură, fără ca eu să o acopăr vreodată în mod real; deschiderea profunzimii mă va preceda întotdeauna, pentru că orice înaintare reală va reproduce înaintarea ideală, pentru totdeauna impracticabilă. În chip asemănător, diferenţa între stânga şi dreapta nu poate fi nici răsturnată, nici desfiinţată, deoarece pentru a fi răsturnată ar trebui ca ea să fie deja confirmată. Aceste trei dimensiuni nu se măsoară, ci fac cu putinţă măsura tuturor spaţiilor reale: fapt prin care îşi dovedesc idealitatea. Vidul ireal pe care-l gospodăresc trebuie numit ideal, deci şi fenomenologic.

Aceşti doi termeni desemnează aceeaşi autoritate: cea care face vizibilul vizibil şi cea care, prin însăşi acest fapt, nu poate apărea. Perspectiva devine o condiție *a priori* a experienței şi trebuie astfel înțeleasă de asemenea în sensul în care Nietzsche vorbeşte în mod radical despre perspectivism: „Cum ar mai putea exista o lume, dacă am elimina perspectivismul!”[3]. Altfel spus, cum pentru Nietzsche perspectivismul merge mână în mână cu interpretarea, ea însăşi înțeleasă ca punere în scenă a fenomenelor, perspectiva operează, dincolo de accepțiunea ei istoric estetică, în vederea fenomenalității fenomenelor: prin ea, invizibilul privirii dilată, dispune şi manifestă haosul vizibilului în fenomene armonice.

Putem astfel înțelege mai bine felul în care perspectiva provoacă relieful, felul în care provoacă în mod invizibil vizibilul spre relieful său. Căci ce anume înseamnă, de fapt, relief? Fără îndoială, ceea ce se degajă săltând în afara platului, ceea ce se înalță [*s'élève*] şi se ridică [*se relève*]. Dar, iarăşi, ce anume înseamnă înălțat? Este ridicat [*relevé*] ceea ce este înălțat [*levé*] după ce a fost prăbuşit, zdrobit şi ruinat; după dicționarul *Littré*, relieful caracterizează şi titlul nobiliar care, decăzut din lipsă de moştenitori, este ridicat de o nouă familie: „În limba veche, *lettres de relief* înseamnă scrisori de reabilitare a nobleței, mai exact scrisori care ridică în rang [*relèvent*]” (*s.v.*, 9°). Relieful vizibilului îi vine acestuia de la invizibilul care-l ridică vidându-l şi traversându-l, până ce îl smulge din humusul platitudinii în care sfârşeşte percepția unidimensională. Invizibilul nu străpunge în transparență vizibilul decât pentru a-l ridica, pentru a-l reabilita mai degrabă decât pentru a-l înlocui („relève” în sens militar) sau pentru a-l uşura (*relief* în limba engleză). Privirea în perspectivă înnobilează vizibilul cu invizibil şi astfel îl ridică. Invizibilul dă re-

---

[3] NIETZSCHE, *Wille zur Macht*, § 567, sau Colli-Montinari 14 [184] (*Nietzsche Werke* VIII, 3, Berlin, 1962, p. 163 = tr. fr., t. XIV, Paris, 1977, p. 146).

lief vizibilului aşa cum se dă un titlu şi o feudă — pentru a înnobila. De unde şi primul paradox al perspectivei luată în considerare înaintea oricărui tablou: vizibilul creşte direct proporţional cu invizibilul. Cu cât sporeşte invizibilul, cu atât se adânceşte vizibilul.

II

De îndată ce se raportează la tablou, de orice natură ar fi acesta, perspectiva îşi dublează paradoxul. Desigur, la prima vedere, tabloul se mărgineşte la a generaliza, cu libertatea unei virtuozităţi aproape nelimitate, principiul potrivit căruia vizibilul creşte direct proporţional cu invizibilul din el. Ba chiar tabloul împinge paradoxul la maximum. Căci primul vizibil, datul [*le donné*] efectiv perceput, e definit aici în mod indiscutabil de platitudinea perfectă: tablă de lemn, ţesătură întinsă pe un cadru sau perete al unui zid, obiectul străluceşte, pentru a ne exprima astfel, de sărăcie unidimensională; o suprafaţă săracă şi plată, fără profunzime (alta decât cea a iregularităţii ei şi a cantităţii pigmenţilor), nici un secret, nici o rezervă care să disimuleze cel mai mic spectacol de fundal, dar care, totuşi, se scobeşte potrivit unei profunzimi fără fund. Să luăm drept început al perspectivei înţelese într-un mod îngust şi istoric scenele *Legendei Crucii* din biserica din Arezzo pictate de Piero della Francesca, autorul totuşi (în 1482?) al tratatului *De prospectiva pingendi:* planurile se disting aici între cal, soldat, lănci şi, în fine, colina sau cortul unui câmp tihnit şi în acelaşi timp atacat; distincţia planurilor nu împiedică îngrămădirea şi contopirea siluetelor, încâlceala figurilor şi a suprafeţelor. Ce lipseşte acestui contur vizibil pentru a se organiza reciproc într-o adevărată lume sau, pe scurt, pentru a crea într-adevăr o lume? Nimic vizibil, fiindcă tot ceea ce trebuie să apară apare —

cal, soldat, flamură, cort şi colină — şi apare bine. Dacă nimic vizibil nu lipseşte, atunci aici lipseşte invizibilul.

Situaţia se inversează, din contră, dacă privim aşa cum o cere *Nunta Fecioarei* a lui Rafael: grupul central al personajelor se organizează în jurul mâinilor unuia şi al altuia dintre miri, unite de către preot; dar exact deasupra lor (pictată material vorbind la doar câţiva milimetri de capetele lor) se înalţă o clădire, care n-are altă funcţie decât aceea de a se deschide într-o poartă, apoi într-un culoar care dă, de cealaltă parte, spre cer — cer încadrat de povara plină a acestui edificiu şi fără legătură cu cerul empiric real care, de altfel, domină tot spectacolul pus astfel în scenă. O poartă asemănătoare deschide spre un cer străin de cerul real; prin urmare, el are o funcţie diferită de a celui din urmă; în mod evident, vidul pe care-l conturează poarta desăvârşeşte străpungerea deja declanşată de liniile pavajului şi care prelungeşte echilibrul grupului central. Planurile nu se mai juxtapun, ele se avântă din profunzime în profunzime spre deschiderea centrală care literalmente le aspiră. Întreg tabloul aleargă spre punctul său de fugă, vidul central, care suscită destul spaţiu pentru ca fiecare plan să se etaleze fără să se sufoce sau să le întunece pe celelalte. Vizibilul se poate multiplica pentru că invizibilul — cerul vid încastrat în poarta deschisă spre şi de către nimic — i-o permite, aerisindu-l. Trăsătura exemplară a punerii în perspectivă din acest tablou ţine mai puţin de montajul, banal din punct de vedere tehnic, al unui pavaj, simplă transpunere sensibilă a unei figuri geometrice prea abstracte, cât de deschiderea printr-o ultimă fereastră, strict ireală, a întreg vizibilului asupra invizibilului. Acest dispozitiv poate fi regăsit şi prin alte mijloace, ca, de pildă, oglinda concavă care deschide faimosul *Portret al soţilor Arnolfini;* fără îndoială, o oglindă nu deschide tabloul asupra unui vid, spre infinit; cu toate acestea, ea nu se mărgineşte la a-l retrimite spre el însuşi, într-o mimare închisă în

mod steril; aici oglinda arată mai întâi spatele celor două personaje pe care tabloul le prezintă din față, astfel încât vedem deja mai mult decât ne-ar fi permis primul lucru vizibil, singurul real; dar, dincolo de personajele din spate, oglinda oferă mai cu seamă fața a trei martori, care-i privesc pe cei doi soți fără să apară în mod direct în tabloul inițial; prin urmare, acesta se deschide asupra unui spațiu altul decât el însuși, dar anterior; ceea ce nu împiedică de altfel oglinda să se reflecte în oglindă, marcând astfel fuga spre infinit, deci invizibilul care pune în perspectivă[4]. Așadar, invizibilul construiește în mod strict vizibilul și îl distribuie.

O asemenea proporționalitate a vizibilului cu profunzimea perspectivei, respectiv cu puterea invizibilului, se verifică într-o infinitate de tablouri. Dintre ele nu reținem, în mod cu totul arbitrar, decât unul: *Jelirea lui Hristos* pictată în jurul anului 1500 de către Dürer. Invizibilul operează aici mai puțin printr-un vid reperabil în mod evident (doar colțul drept oferă, printr-un petec de cer, un fel de vid sensibil), cât prin constanta unei linii oblice ce urcă de la dreapta la stânga și se repetă din plan în plan, până ce organizează întreg vizibilul. În prim-plan, trupul lui Hristos mort, oblic, cenușiu, prelungit de un ucenic ce susține umerii Celui care zace întins. În planul secund: trei femei îngenuncheate de-a lungul diagonalei fixate de trupul lui Hristos; în al treilea plan: aceeași diagonală reluată de trei personaje în picioare și culminând în Sfântul Ioan, al cărui cap aproape drept, marchează vârful unei piramide — îngrămădirea celor nouă personaje etajându-se în trei diagonale paralele, ordonate deci înspre aceeași profunzime invizibilă, care le organizează fără confuzie. Această piramidă și, mai cu seamă, diagonala de bază a lui Hristos sunt confirmate de repetiția câtorva piramide naturale în

---

[4] A se vedea excelentul comentariu asupra acestui tablou al lui D. COUTAGNE, „Le miroir d'un mariage. Le réalisme religieux dans «Les époux Arnolfini» de Jean Van Eyck", în *Communio* IV/5, sept. 1979.

planurile din fund: colina Golgotei, un (inevitabil) sat pe o înălțime, două, ba chiar mai multe vârfuri muntoase, până la orizontul ultim, definit şi el de un lanț de pante abrupte. Pare posibilă distingerea a cel puțin zece planuri diferite, deci a zece straturi de vizibil; ca ele să nu se confunde, cum ar impune juxtapunerea lor reală (în realitate petele de culoare se sprijină şi se etalează toate pe o unică suprafață reală), e nevoie de intervenția, în număr superior cel puțin cu o unitate (n + 1), a unor interstiții de invizibil. Doar ele pot etaja, detaşa şi aranja planurile vizibilului potrivit unei dimensiuni suplimentare perfect ireale şi total fenomenologice. Această dominare fenomenologică a invizibilului asupra personajelor repartizate în mod vizibil se confirmă *a contrario:* în prim-plan, ca într-o avanscenă, apar siluetele celor cinci mecena care au comandat tabloul; e vorba de figuri la scară redusă, disproporționate față de prima figură, pe care totuşi o preced; talia lor redusă contrazice deci organizarea în perspectivă, care ar fi presupus, dimpotrivă, o talie cel puțin la fel de mare ca aceea a primului trup (cadavrul lui Hristos). De altfel Van Eyck îi include pe comanditari în perspectiva tabloului, în acelaşi plan cu personajul religios central (ca, de pildă, în *Fecioara din Autun* sau *Fecioara pentru cancelarul Rolin*). Dacă Dürer îi lasă, dimpotrivă, în miniatură, trebuie admis, aşadar, că el îi exclude din perspectivă; tabloul nu e decât parțial guvernat de perspectivă, care e nevoită să-şi recunoască o margine ireductibilă: avanscena. Perspectiva joacă, aşadar, în mod limpede rolul unui element distinct al vizibilului, care, conform unei frontiere precise, fie o revendică, fie o exclude; concluzia care se impune este cea a invizibilității perspectivei înseşi.

Dacă e atestată în principal de perspectiva înțeleasă într-un sens strict, operarea vizibilului de către invizibil nu se mărgineşte totuşi la aceasta. Mai întâi, pentru că ea poate evidenția nu numai etajarea planurilor vizibile în profunzime (ca în scenele flamande, care se deschid dintr-un

interior asupra unui peisaj), ci, într-un mod direct şi unic, insăşi profunzimea în abstracţia ei ireală aproape perfectă. Aproape perfectă, de exemplu, în acuarela lui Turner *Pasul Muntelui Saint-Gothard văzut din mijlocul punţii diavolului* din 1804, unde orice detaliu anecdotic dispare, ca absorbit de vidul faliei abisale a cărei pantă abruptă desenează într-un cer imaterial o fascinantă profunzime care aspiră privirea şi o pierde[5]. Perfectă, de exemplu, în pânzele lui Luc Peire, cum este *Mediu III*, unde mănunchiul de linii drepte converge spre un punct de fugă situat în centrul tabloului, care se deschide astfel la infinit, şi lasă, aşa zicând, vizibilul să se scurgă în atomul alb, de unde invizibilul înghite literalmente vizibilul de jur-împrejur — şi privirea. Sau în *Rubicon* (din 1969), unde suprafaţa etalează roşul, se scindează după două verticale, una anunţând-o pe cealaltă, centrală, a cărei obscuritate, subliniată de fâşii violete, înghite tăcut, într-o spărtură indicibilă dar decisă, vizibilul cromatic — profunzime pură a unui negru negativ. În sfârşit, invizibilul poate opera asupra vizibilului pentru a înscrie în el în mod paradoxal ceea ce tabloul, imobil şi înţepenit din capul locului, nu poate niciodată face să se vadă în mod real: mişcarea. Procedeele artei optice (*optical art*) ajung la înnebunirea privirii care nu poate, din aceeaşi ochire încadrată şi imobilă, să ia în considerare totalitatea vizibilului; acest vizibil e destabilizat în fapt de vicleniile invizibilului, care-l construiesc în deliberată contradicţie cu regulile psihologice ale percepţiei, figuraţiei şi imaginaţiei, astfel încât spectatorul trebuie s-o ia de la capăt de mai multe ori — în mai multe priviri — pentru a vedea ceea ce, în aparenţă, se dă totuşi ca vizibil pur şi simplu, inert şi plat. În fapt, în faţa unei pânze de Vasarely, de exemplu, sau a *Fiziocromiei* lui Cruz-Diez (1981), invizibilul dezechilibrează vizibilul pentru a constrânge privirea să se pună în mişcare, şi, graţie imobilităţii

---

[5] PROUST, *A la recherché du temps perdu*, „La Pléiade", t. 1, p. 840.

tabloului, să-l vadă. Această viclenie a invizibilului atestă perfecta idealitate a spectacolului structurat în mod vizibil.

Totuşi, paradoxul esenţial al perspectivei, înţeles în sensul larg al stăpânirii invizibilului asupra vizibilului rămâne aici încă disimulat. Până acum am transpus doar asupra tabloului paradoxul care operează în vederea naturală: în ambele cazuri, vizibilul creşte pe măsura invizibilului, vidul face posibil realul. Totuşi, vidul nu are acelaşi statut în ambele cazuri. În vederea fizică pot foarte bine sesiza o perspectivă, al cărei vid numai îmi îngăduie să văd o pluralitate distinctă de obiecte vizibile; astfel, perspectiva care se deschide prin arcul de triumf de la *Carrousel* primeşte într-un vid fecund obeliscul de la *Concorde*, apoi arcul de triumf de la *Etoile;* dar acest vid optic corespunde unui spaţiu real: pot traversa grădinile *Tuileries*, pot urca pe *Champs-Elysées*, pot coborî bulevardul *Grande Armée*, până la vidul format de *Arche* (pătrat) *de la Défense** — pentru că o dată cu vidul perspectivei fizice este vorba de un vid deopotrivă fenomenologic şi real — factor al vederii şi spaţiu ce poate fi ocupat de către un lucru. Fără îndoială, orizontul (deci limita perspectivei) se îndepărtează pe măsură ce mă deplasez fizic spre el, fapt prin care se sustrage realului; dar însăşi această fugă nu-mi interzice să mă deplasez în mod real — ca un lucru printre lucruri — în vidul astfel deschis, din contră. E posibil să umblu pe *Nievski Prospekt***, pentru că întâi de toate el constă într-un lucru, şi doar mai apoi într-un vizibil supus în mod ideal invizibilului. Invers, perspectiva care deschide tabloul nu va putea fi niciodată parcursă în mod fizic, pentru că rămâne mai întâi şi în exclusivitate ideală: platitudinea tabloului nu admite din punct de vedere fizic decât lungimea şi lăţimea, nu şi profunzimea; cu degetul (ba chiar cu piciorul, dacă este vorba despre o pânză monumentală), aş

* Edificii şi pieţe din Paris — TRAD.

** Bulevard din Sankt Petersburg — TRAD.

putea parcurge în mod real contururile, dar niciodată nu m-aş putea introduce în densitatea celei de-a treia dimensiuni, pe care totuşi, din punct de vedere fenomenologic, o percep mai întâi. Primului paradox al perspectivei (vizibilul creşte direct proporțional cu invizibilul) i se adaugă un al doilea: vidul care pune în scenă vizibilul nu este, nici el, real, astfel încât vizibilul real creşte în mod direct proporțional cu un vid de vid. În tablou, perspectiva nu deschide nici o nouă dimensiune, ci *înlătură* o dimensiune reală (profunzimea în care înaintează paşii mei) pentru ca — paradoxal! — prin acelaşi gest să întărească atât închiderea suprafeței lui, cât şi etajarea indefinită a planurilor sale. Uneori tabloul se poate deschide asupra unei perspective fizice, ca, de pildă, *Clara-Clara* ale cărui două arcuri de cerc convergente Richard Serra le-a dispus la Tuileries, deschizându-le asupra perspectivei arcurilor de triumf; dar, pe bună dreptate, atunci perspectiva reală ar depinde de perspectiva ireală — nu invers: s-ar intra cu atât mai bine în perspectiva fizică cu cât s-ar urmări mai întâi perspectiva ireală. În tabloul în perspectivă privirea dispune de mai mult vizibil decât ar conține tabloul dacă el ar apărea doar ca un pur obiect în spațiu: vizibilul nu se poate acumula şi organiza în el fără confuzie decât atâta timp cât invizibilul îl supune idealității şi, întâi de toate, supune tabloul acestei idealități înseşi. Se impune, aşadar, din principiu, ca invizibilul să respecte idealitatea pe care o operează, trebuie deci ca el să pună în exercițiu vidul la modul ireal şi fenomenologic al unui vid al vidului — vid el însuşi ireal. O dată perspectiva realizată, nu este vorba deloc de o iluzie, pentru că în acest fel tabloul dobândeşte la modul ireal (intențional) mai multă realitate decât ar admite ca platitudine fizică: perspectiva face privirea să iasă din tablou sau, mai exact, face tabloul să iasă din statutul său fizic de *tabula rasa*, închisă asupra platitudinii sale. Nu este vorba deloc de o *trompe-l'œil*, de o amăgire a ochiului — de o confuzie între perspectiva fizică şi perspectiva ireală —

pentru că ochiul se dez-amăgeşte [*détrompe*], refuzând să cedeze aparenței tabloului ca simplă *tabula rasa*, obiect spațial printre altele, pentru a vedea în el, printr-o străpungere invizibilă, nimic mai puțin decât o lume, o lume în lume, uneori mai bine vizibilă decât lumea reală. O dată cu vidul vidului care exercită în punerea în perspectivă puterea invizibilului asupra vizibilului, este vorba de a deschide platitudinea obiectului-tablou spre şi într-o lume: în perspectivă, invizibilul mundaneizează un vizibil real într-o infinitate de vizibili ireali, şi deci cu atât mai aparenți. „Iată ce trebuie să ne dea întâi de toate tabloul: o căldură armonioasă, un adânc în care ochiul se afundă, o încolțire surdă" (Cézanne)[6].

III

Perspectiva nu conduce la o vedere de la un capăt la altul decât atâta vreme cât tabloul se poate vedea numai astfel. Fără travaliul invizibilului, ceea ce percepem ca vizibil în mod real n-ar oferi decât spectacolul rapsodic şi confuz al unor pete colorate. De fapt, „înainte de a fi un cal de luptă, o femeie goală sau o anecdotă oarecare, un tablou este în esență o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine"; pentru a transforma suprafața plană acoperită de culoare, singurul obiect fizic şi singurul dat perceput în mod efectiv, într-un „cal de luptă" sau în orice altceva am dori, cu alte cuvinte pentru a vedea pur şi simplu ceea ce e de văzut, vizibilul trebuie să se formeze, să ia formă prin harul invizibilului. Orice tablou prezintă în fapt o anamorfoză: datul real şi perceput ca atare n-are nici o formă câtă vreme privirea nu găseşte condițiile şi punctul de vedere plecând de la care acesta ia o

---

[6] CÉZANNE, *Conversations avec Cézanne*, ed. P.M. Doran, Paris, Macula, 1978, p. 132.

formă pentru prima oară. Anamorfoza, această perspectivă complicată, perspectiva, această anamorfoză simplificată, atestă faptul că doar invizibilul face posibil vizibilul, dându-i o formă: te face să traversezi, fără să ieşi totuşi din el, platitudinea tabloului real în vederea spectacolului vizat de privirea invizibilă.

O asemenea distanţă poate fi transcrisă urmând conceptele fenomenologiei husserliene. a) Tabloul, ca obiect real şi reprezentându-se pe sine însuşi, echivalează cu trăirile conştiinţei; cum acestea definesc mai mult conştiinţa decât eventualul obiect al acestei conştiinţe, vizibilul din tablou nu oferă vederii decât platitudinea suportului, arbitrarul formelor deformate, rapsodia petelor colorate; pe scurt, ca şi trăirile conştiinţei, tabloul nu seamănă literalmente cu nimic. b) Perspectiva, travaliul privirii care, prin vidul vidului, adânceşte datele reale ale unei *tabula rasa* prin elanul invizibil „în care ochiul se afundă", echivalează cu vizarea intenţională; în cele din urmă privirea perspectivistă e întotdeauna privirea a altceva decât sesizează în mod real, în felul în care conştiinţa este întotdeauna conştiinţa a ceva, deci a ceva diferit de ea însăşi. c) Spectacolul final, în sensul ultimului vizibil la care privirea ajunge în punerea în formă desăvârşită, respectiv obiectul complet desfăşurat (profunzime, planuri, organizare în spaţiu etc.), dar marcat prin chiar acest lucru de o definitivă irealitate, echivalează cu obiectul intenţional, niciodată perceput ca atare, deoarece e perfect ireal (inexistenţă intenţională), fiind atins potrivit unei vizări care destinde trăirile în vederea obiectului şi le interpretează ca fiind acest obiect; obiectul intenţional rezultă din travaliul trăirii de către intenţionalitate, în sensul în care spectacolul perspectival rezultă din travaliul invizibilului asupra vizibilului.

Potrivit acestor echivalenţe fenomenologice, până şi cea mai realistă pictură trebuie să facă să se vadă ceea ce nu se poate vedea; niciodată ea nu poate — chiar dacă ar vrea, n-ar putea-o — să facă să se vadă simplul vizibil. Căci,

pentru a vedea un spectacol, se cere cu necesitate ca datul vizual perceput să sufere o interpretare fenomenologică (sau perspectivistă) ca obiect intențional (sau spectacol ultim). Non-figurația nu face excepție, în mod invers, de la această interpretare în vederea unui obiect intențional; numai că aici obiectul vizat nu aparține deloc naturii empirice, nici modulațiilor sale elementare, ci câmpului imaginațiilor posibile pentru spirit: obiecte intenționale niciodată vizate încă, deşi incontestabile. Pictura se joacă, aşadar, între cei doi termeni extremi ai intenționalității: trăirile, percepute, resimțite şi reale, pe de-o parte, şi, pe de altă parte, obiectul intențional vizat, văzut în mod invizibil şi ideal. Privirea exercită funcția fenomenologică a intenționalității, aceea de a vedea de-a curmezişul trăirilor obiectul ultim, de a interpreta sensibilul vizual drept obiect ireal dar împlinit. Intenționalitatea îşi vede obiectul de-a curmezişul trăirilor, iar perspectiva traversează cu invizibil vizibilul pentru a vedea în el mai mult — în ambele cazuri privirea vede în profunzime.

IV

Plecând de la acest dispozitiv conceptual se pot deduce, sau cel puțin se pot concepe câteva gesturi extreme (şi, totuşi, inevitabile poate) ale picturii. Tensiunea între cei doi termeni ai perspectivei, înțeleasă ca distanță fenomenologică între trăirea conştiinței şi obiectul — obiectivul — intențional, oferă modelul tensiunii între două puneri în cauză ale perspectivei şi, prin urmare, ale tabloului pe care ea îl organizează. Căci tabloul creat conform perspectivei dispare atunci când dispare unul dintre cei doi factori în tensiune, trăirea sau obiectivul.

Dispariție a obiectivului, atunci când trăirea devine nemijlocit scopul tabloului şi unicul vizibil. Când Monet

reprezintă turnul Parlamentului din Londra, el nu-l face să dispară în ceața care-l îneacă totuși; îl face să se scufunde în tabloul însuși, care se închide oricărei profunzimi invizibile în favoarea exclusivă a faptelor de conștiință, a trăirilor și „impresiilor"; turnul nu se afundă în nici o altă pâclă decât în pâcla propriei sale percepții de către privire; turnul se retrage în fața turnului perceput; turnului abolit privirea îi substituie turnul perceput; spectacolul vizat lasă să se închidă profunzimea tabloului pentru a reveni la *tabula rasa*, tablă ștearsă, consemnare plată a trăirii efective. Portalul catedralei din Rouen nu apare în diferitele lumini ale unei aceleiași zile solare; dimpotrivă, chiar și în miezul zilei, el nu încetează să dispară; mai puțin prin orbire cât printr-o prea perfectă consemnare; a vorbi despre orbire implică în realitate faptul că în permanență vizăm un obiect și, prin urmare, deplângem că excesul de lumină interzice vederea lui clară; dar, aici, nu e deloc vorba de a vedea prin excesul de lumină obiectul intențional al unei catedrale; e vorba de a primi însăși această lumină percepută în locul oricărui obiectiv luminat de ea. Dar să lăsăm un pictor să comenteze situația fenomenologică a acestui pictor, Monet: „Apropiindu-se de *Catedrala din Rouen* a lui Monet, ei [*sc.* spectatorii] își încrețeau ochii, vrând să regăsească contururile catedralei, dar petele neclare nu exprimau într-un mod tranșant formele catedralei (...). S-a făcut propunerea originală de a se atârna alături de tablou o fotografie, și atunci, culorile fiind redate de pictor, iar fotografia putând oferi conturul, iluzia va fi completă. Nimeni însă nu vedea pictura însăși, nu vedea mișcându-se, nu vedea crescând infinit petele colorate, iar Monet, care pictase această catedrală, se silise să redea lumina și umbra care erau pe pereții catedralei. Dar asta e fals. În realitate, întreg substratul lui Monet se reducea la aceasta: să facă să crească pictura care crește* pe pereții catedralei. Nu lumi-

* „Faire pousser la peinture qui pousse sur les murs..." — TRAD.

na şi umbrele erau sarcina sa principală, ci pictura ce se găsea în umbră şi în lumină"[7]. Să suspendăm pentru o clipă ultimele două fraze, şi să rămânem la ceea ce (pentru Malevici, suprematistul) „e fals", dar, fără nici o îndoială, pentru Monet e, măcar în parte, adevărat: faptul de a reda lumina, de a reda umbra, de a face deci vizibil ceea ce, conform simplei vederi (precum şi conform perspectivei), rămâne un mediu al vederii, nu un obiectiv al ei; faptul de a ridica mediul invizibil la rangul de obiectiv vizibil, acest obiectiv paradoxal al impresionismului, pretinde în schimb ca obiectivul vizibil în mod comun să dispară din vizibil; şi el nu poate să se prăbuşească în invizibil decât în măsura în care însuşi acest invizibil devenit vizibil (obiect intenţional) redevine invizibil, pentru că invizibilul (mediul, trăirea nemijlocit resimţită) l-a destituit din vizibil. În acest schimb reciproc, pictura suspendă ceea ce Husserl numea principiul corelaţiei fenomenologice — respectiv faptul că fiecare trăire a conştiinţei trimite în mod intenţional spre un obiect, care, graţie numai acestei intenţionalităţi, concentrează în el vizibilul, pentru că pune în joc instanţa invizibilă. Monet nu trebuie înţeles doar ca o originalitate a tehnicii picturale, ca o inovaţie în psihologia percepţiei sau deschiderea unui nou câmp vizual (deşi el realizează toate acestea); el trebuie înţeles ca una din cele două principale distrucţii ale obiectivităţii fenomenologice, şi anume distrucţia care procedează prin privilegierea exclusivă a unuia din termenii săi — trăirea intenţională.

Unii vor încerca deci să facă astfel încât trăirea conştiinţei să investească în exclusivitate totalitatea vizibilului (cel puţin în proiect) şi, prin urmare, ca orice distanţare (intenţională) să dispară între conştiinţă şi oricare lucru care i s-ar pretinde obiect. *Nimfele* inundă ochiul, până acolo încât saturează orice percepţie: privirea nu încetează

[7] C. MALÉVITCH, *De Cézanne au suprématisme*, în *Premier tome des écrits*, tr. fr. J.-C. şi V. Marcadé, Lausanne, 1974, p. 102.

să se rotească în jurul ei înseşi, pentru a încerca să facă faţă cu slăbiciune minimală asaltului albăstrit al perceptibilului; privirea se bate cu ea însăşi, străduindu-se să perceapă atât cât este cu putinţă; vizibilul se înalţă sfidând vederea care în acte repetate nu vede decât excesul perceptibilului. Fără îndoială, în acest fel Monet anticipează pe pânză „jur-împrejurul" (*all over*) lui Pollock: sărind, pictorul inundă cu culori şi urme o pânză imensă, întinsă pe sol; de fapt, nu mai este vorba de o pânză, fiindcă pictorul merge deasupra ei şi o parcurge, şi abia după aceea va decupa un fragment sau altul, fixându-l pe un cadru, pentru a face din el o pânză în sensul academic al termenului. Pictura se realizează deci înainte ca ţesătura încărcată de pigmenţi să devină obiectul tablou, pentru că obiectul picturii nu numai că n-are nimic dintr-un obiect intenţional, dar nu mai are nici nevoie de tablou, nici dreptul la un tablou care să obiectiveze trăirea intenţională a unui obiect. Pictura nu se consemnează decât pe ea însăşi, altfel spus conştiinţa vizibilului, conştiinţa care resimte şi trăieşte vizibilul înaintea oricărei obiectivări (tablou), pentru că o face în afara oricărui obiectiv (obiect intenţional) — conştiinţa trăieşte şi resimte vizibilul în însuşi actul de a face vizibil vizibilul resimţit; *action painting* nu contrazice reducţia picturii la ansamblul trăirilor conştiinţei, ci o desăvârşeşte: conştiinţa care pictează nu revendică nici un obiect, ci numai acţiunea ei de a picta. Mergând deasupra pânzei sale (care nu mai este o pânză), Pollock săvârşeşte o călătorie nu în jurul camerei sale, ci în centrul conştiinţei sale. Fără vid nici invizibil, fără intenţionalitate nici obiect, conştiinţa care pictează devine, ea singură, o lume. Singură. Lumea obiectelor intenţionale moare în acţiunea pictării, care realizează deja în sine o lume. — Orice formă de „artă corporală" ţine de acelaşi privilegiu al trăirii conştiinţei: punerea în act, *a fortiori* punerea în act irepetabilă (automutilare etc.) descalifică nu doar suportul unui tablou (respectiv indiciul dispozitivului perspectivist), ci mai cu

seamă transcendența unui obiect intențional. În corpul care săvârşeşte actul, vizibilul se reduce şi se desăvârşeşte în experiența nemijlocită a vizibilului de către conştiință; sau, mai degrabă, invers, nu mai e vorba de o trăire de către conştiință a vizibilului astfel încorporat, ci de a vedea şi de a face vizibilă prin încorporare trăirea conştiinței; în toate cazurile, actul încorporant identifică trăitul cu vizibilul, fără intenționalitate, suport sau obiect.

V

Invers, deşi fără îndoială într-un mod mai greu de gândit, tabloul în perspectivă poate să dispară atunci când se întâmplă să lipsească nu doar obiectul intențional, ci şi trăirea. Să luăm doar una din pânzele pe care Hantaï o numeşte pe drept cuvânt *Tabula*, de exemplu cea din 1974, accesibilă la Muzeul de artă modernă din Paris. Regularitatea serială a 496 de pătrate albastre, toate aproape asemănătoare, dispuse într-un dreptunghi pe care-l parcurg pentru a le separa 17 + 32 coloane şi travee albe, ține de o producție mecanică: pliere a pânzei după coloane, grund albastru, depliere care lasă să apară dispozitivul final. Mecanismul elementar nu decide totuşi nimic: orice pictură implică o mecanică. Aşadar, ce trebuie citit aici? Producția mecanică ar fi putut ipotetic fabrica o pânză încă mai mare decât cea prezentă (deja de 300 × 574), în toată regula; această extindere trebuie oare interpretată în sensul eforturilor lui Monet şi ale lui Pollock? S-ar putea să fie vorba de exact tentativa inversă: aici pânza nu se deschide ca o lume a conştiinței, ca o consemnare a strălucirii conştiinței mundanizante, pentru că întinderea rămâne pur repetitivă, din întâmplare aproape de dârele de-un alb accidental pe pătratele asemănătoare într-un mod specific; lărgirea lui *tabula* n-ar putea comunica, nici n-ar arăta ceva mai mult

câtă vreme rămâne, prin definiție, *tabula rasa*[8]. Vizibilul se degajează pentru el însuşi, în opoziție cu conştiința care-l percepe, pentru că în fața pânzei privirea înțelege foarte repede „că nu-i nimic de văzut"; sau, mai exact (fiindcă această formulă s-ar potrivi mai bine orientării inverse, unde lipseşte obiectul intențional), înțelege că vizibilul n-are deloc nevoie ca o conştiință să-l resimtă pentru a se face văzut; ochiul n-are nimic, sau aproape nimic de perceput, de construit sau de pus în perspectivă, întreg vizibilul şi-a realizat deja propria sa punere în scenă din el însuşi şi prin sărăcia sa însăşi: invizibilul minim guvernează deja vizibilul, pentru că este vorba de un vizibil minim; traveele albe scandează pătratele albastre în mod automat, fără ca privirea mea să intervină decât numai pentru a constata întârzierea sa în ce priveşte vederea. Rezerva şi insignifianța vizibilului îi asigură un fel de autonomie față de orice trăire a conştiinței, conştiință redusă la constatarea a ceea ce ea nu mai constituie. Sloganul artei minimale indică limpede condiția unei asemenea autonomii: vizibilul însuşi realizează invizibila punere în scenă a oricărui tablou; îndepărtarea conştiinței perspectiviste pretinde doar ca obiectul intențional reținut să nu mobilizeze decât minimul de punere invizibilă în scenă; minimum, pentru că dincolo de aceasta vizibilul n-ar fi de ajuns pentru a produce invizibilul corespondent; minimum, pentru că o asemenea sărăcie dezorientează şi înnebuneşte conştiința, până la a o face incapabilă de a pune în exercițiu invizibilul.

Autonomia obiectului intențional față de trăirile (tot intenționale) ale conştiinței face posibile pătratele lui Hantaï, dar, mai cu seamă, prin intermediarul lui Josef Albers, să spunem, şi ale sale *Omagii pătratului*, urcă înapoi spre *Pătratul alb pe fond alb* originar al lui Malevici. Doctrina face aici în mod explicit parte din demersul pictural, dacă

[8] Mai cu seamă în ce priveşte distanța dintre Pollock şi Hantaï, urmăm aici rezultatele lui Y. MICHAUD, *„Métaphysique de Hantaï"*, în catalogul *Simon Hantaï*, Biennale de Venice 1982, Paris, 1980.

în cazul suprematismului mai putem vorbi de pictură; pătratul, mai întâi negru pe fond alb (1915), apoi albastru și, în sfârșit, alb pe fond alb (1918), nu oferă vizibilitatea nici unui obiect preexistent şi mundan, nici măcar deconstrucția analitică pe care i-o face cubismul (cubismul rămânând un realism, ba chiar cel mai autentic dintre hiperrealisme); nu se deschide nici un interstițiu, în care invizibilul să poată pune în joc cea mai mică perspectivă sau cel mai mic constructivism (de unde limitele apropierii lui Malevici de Léger). În aceste sensuri, aparența unui obiect dispare și aici trebuie să vorbim în mod inevitabil de o pictură fără obiect: „Tabloul se face, dar obiectul nu este dat. (...) Pentru o nouă cultură artistică obiectele au dispărut ca fumul"[9]. Dar pentru aceasta trebuie oare să deducem suprematismul din impresionism și să deplasăm centrul de greutate de pe vederea obiectului intențional spre trăirile conștiinței? Corect este însă strict contrariul. Fiindcă obiectul stigmatizat de non-obiectivitate nu coincide cu obiectul intențional, a cărui constituție o ignoră, de aici autonomia împotriva conştiinței, o autonomie la care contribuie intenționalitatea care le determină dintr-o parte în alta atât pe una, cât și pe cealaltă. Autonomia obiectivului intențional definește în limbaj fenomenologic, din contră, ceea ce construieşte tabloul suprematist: lucrul pur, ivit din nimic altceva decât din propria sa invizibilitate, ivit literalmente din nimic[10], în perfectă independență față de stările de conștiință, atât ale spectatorului cât și ale pictorului: „Trebuie construit în timp și spațiu un sistem care să nu depindă de nici o frumusețe, de nici o emoție, de nici o situație estetică și care să fie mai curând sistemul filozofic al culorii, în

---

[9] MALÉVITCH, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, în *Premier tome des écrits*, tr. fr. Marcadé, p. 65 și 66. Primele două versiuni ale acestui text subliniază în mod expres faptul că „interzicând pictarea gambelor picioarelor de femei și copierea portretelor, futurismul a îndepărtat totodată și perspectiva" (*ibid.*, p. 38).

[10] Vezi, de exemplu, *Premier tome...*, p. 60, 61 etc. — Acest punct, și altele, primește o fermă interpretare în studiul stufos dar determinant al lui E. MARTINEAU, *Malévitch et la philosophie*, Lausanne, 1977.

care se găsesc realizate ca o cunoaştere noile progrese ale reprezentărilor noastre"[11]. Pătratul nu reproduce nimic, nu satisface nici o nevoie estetică, nici nu consemnează trăirile unei conştiinţe: „Pătratul este un copil de împărat plin de viaţă"[12]. Un asemenea „fenomen obiectiv" asigură „un nou realism al lucrurilor"[13], eliberând lucrul de orice eşafodaj subiectiv, luându-i ca deplina sa proprietate invizibilul în care locuieşte vizibilitatea sa, fără a i-l înstrăina ca un act al privirii. Pentru a apărea în funciara sa invizibilitate, pătratul alb pe fond alb n-are nevoie de nici o privire, de nici o perspicacitate perspectivistă. În momentul în care îşi împropriază din nou invizibilul, vizibilul se emancipează de vedere. Din acest moment, invizibilul nu mai intră în joc *între* privirea vizării şi vizibil, ci, în contra vizării privitoare, *înăuntrul* vizibilului însuşi, şi se confundă cu el, tot atât cât pătratul alb se confundă cu fondul alb. Atât cât, cu alte cuvinte nu în întregime. Acesta să fie motivul pentru care, începând cu primul critic al celui dintâi pătrat (Alexandre Benois, scandalizat de altfel), vorbim despre el într-un mod atât de spontan ca despre o icoană?

VI

Depăşirea obiectivităţii impune totodată desfacerea perspectivei, pentru că atât una, cât şi cealaltă gospodăresc pentru privire vizibilul, ordonându-l potrivit profunzimii invizibilului. Descalificarea lor comună implică, aşadar, posibilitatea unui nou joc între vizibil şi invizibil, în care ultimul nu-l pune în scenă pe primul, ci se sălăşluieşte în el definitiv. Sau, am risca, invizibilul *în* vizibil. Rămâne de

---

[11] *Le Suprématisme*, tr. fr. în MALÉVITCH, *Écrits*, de A. Robel-Chicurel, prezentate de A.B. Nakov, Paris, 1975, p. 213.

[12] *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*, în *Premier tome*..., p. 67; traducerea franceză a ediţiei Nakov dă: „Pătratul este un nou-născut viu şi maiestuos" (*loc. cit.*, p. 201).

[13] *Introduction à la théorie de l'élément ajouté en peinture*, în *Écrits*, ed. Nakov, p. 171 şi 379.

văzut dacă o asemenea inserție nu se realizează într-un mod exemplar decât în pătratul suprematist, sau dacă nu cumva pictura a practicat altundeva, deja sau cel puțin, inserția invizibilului în vizibil. Evident, ne gândim la icoană, exemplară prin cel puțin trei trăsături caracteristice.

Mai întâi icoana se oferă privirii spre a fi văzută fără a mobiliza vreo perspectivă. Fără îndoială, ea nu exclude din principiu un fundal, ori punerea în scenă a mai multor siluete. Totuşi, economia icoanei nu depinde de investirea spațiului de către invizibil; fiindcă invizibilul joacă în icoană un rol mult mai important decât acela de a organiza spațiul în calitate de simplu orchestrator al vizibilului. Aici invizibilul intră în joc altundeva şi altfel.

De unde a doua trăsătură decisivă a icoanei: ea arată întotdeauna o privire cu față umană. Deşi pictată ca obiect invizibil, acestei priviri îi este propriu faptul de a privi; ea priveşte mai mult decât este privită, nu numai pentru că e pictată mai tot timpul în poziție centrală şi facială, ci mai cu seamă pentru că, pictată în centrul unei icoane şi atribuită unui sfânt, Fecioarei Maria sau lui Hristos, această privire priveşte/păzeşte*, în afara icoanei şi în fața ei, credinciosul care se roagă prin icoană sfântului, Fecioarei sau lui Hristos. Privirea îl priveşte/păzeşte pe cel care, rugându-se, îşi ridică privirea spre icoană: privirea pictată întoarce invizibil privirea rugătorului spre invizibil şi îşi transfigurează propria vizibilitate incluzând-o în schimbul a două priviri invizibile — cea a omului care se roagă, prin icoana pictată, privirii sfinte invizibile, cea a privirii sfinte invizibile care acoperă cu bunăvoire, prin icoana pictată în mod vizibil, privirea rugătorului. Invizibilul tranzitează prin vizibil, astfel că icoana pictată susține pigmenții mai puțin prin lemnul tăbliei sale cât prin schimbul liturgic în

* „Ce regard regarde". Verbul „a privi" (*regarder*) în limba franceză este un decalc perfect al latinescului *intueri*, ambele verbe conținând ideea „păzirii" sau a „veghcrii" (*garder*; *tueris*) speculată frecvent în analizele lui Marion făcute privirii (care nu este sinonimă cu vederea) — TRAD.

rugăciune al privirilor care se întâlnesc în ea. Vizibilul pe care pictorul, el însuşi în rugăciune, îl depune pe lemn, se desfăşoară saturat de invizibilul privirilor schimbate. Invizibilul nici nu se mai dedică, nici nu mai rătăceşte în serviciul vizibilului ca în perspectivă. Dimpotrivă, vizibilul e cel care serveşte invizibilul, al cărui joc real, în afara oricărui tablou, se exercită în sfârşit într-un mod liber: potrivit sănătoasei economii a Creaţiei şi a Întrupării, schimbul de priviri încrucişate între rugător şi Hristos (sau locţiitorul Său) trece prin vizibil, dar nu se rezumă la acesta. Fie şi pentru că, în regimul de funcţionare al trupurilor, privirea ochilor noştri rămâne întotdeauna invizibilă: pot vedea un trup, inclusiv o nuditate, şi o faţă, ca pe nişte obiecte puse în evidenţă şi în spectacol; nu pot vedea însă niciodată ochii unui om; sau, mai degrabă, dacă-i văd irisul etc., nu-i văd totuşi privirea pentru că aceasta iese din pupilele lui, care sunt vide; privirea singură nu este reală: ea se naşte dintr-un orificiu negru, pe care în timpul dialogului îl caut sau de care fug, pe care vreau să-l captivez ori să-l evit, tocmai pentru că vidul său ireal, sursă a invizibilului în centrul vizibilului, mă fascinează. Din punct de vedere pictural, icoana se sprijină pe includerea, în privirea umană, a invizibilului în sânul vizibilului, pentru a pune astfel în lucrare schimbul spiritual între omul care se roagă şi Dumnezeu Care binevoieşte. Fiindcă schimbul privirilor (una vizând în modul rugăciunii, alta vizând în modul binecuvântării) prin intermediul vizibilului duce la extrem întâlnirea erotică faţă-către-faţă: două priviri invizibile se încrucişează prin martorul vizibil al trupurilor lor[14].

Icoana — şi aceasta e o a treia trăsătură a ei — realizează pătrunderea invizibilului în vizibil într-un mod mai radical decât *Pătratul* suprematist. Căci, chiar dacă face dreptate invizibilului ca fond al vizibilului, „fenomenul non-obiectiv" se dă încă pentru a fi văzut şi locuieşte în

[14] Vezi *Prolégomènes à la charité*, Paris, 1986, reed. 1991, îndeosebi p. 107 *sq.*

chip hotărât în vizibilul plat: trebuie să ne deprindem să vedem pânza ca prezență a unui non-obiect, care posedă totuşi vizibilitatea completă a obiectelor; nici un motiv fenomenologic nu ne susține în sesizarea corectă a *Pătratului* ca invizibil. Dimpotrivă, icoana oferă un motiv fenomenologic al răsturnării vizibilului de către invizibil operate în ea: jocul privirilor care traversează vizibilul pictat potrivit economiei rugăciunii şi a iubirii, şi care provoacă irealitatea din care provin ele însele. Icoana se sustrage definitiv obiectivității unui spectacol ce depinde de conştiință, inversând relația dintre spectator şi spectacol: spectatorul se descoperă văzut în mod invizibil de privirea pictată pe icoană care, de acum înainte, apare drept sipetul vizibil al unei instanțe centrale, niciodată (prin definiție) pictate şi invizibile — privirea sfântului, a Fecioarei sau a lui Hristos. În această situație n-am ieşit în afara perspectivei decât pentru că n-am intrat încă în ea: invizibilul are ceva mai bun de făcut în pictură decât să pună în scenă vizibilul, ba chiar să denunțe această punere în scenă obiectivă (Malevici). Aceasta pentru că, în pictură ca şi în realitate, vizibilul are ceva mai bun de făcut decât faptul de a se constitui într-un spectacol, fie şi unul reglat de invizibil. Deschiderea unei lumi nu se confundă cu producția de spectacole, chiar dacă ea le face posibile. Negoțul vizibil cu invizibilul nu se epuizează în perspectivă; din contră, aceasta nu constituie decât un caz particular al acestuia, şi, în ciuda bogăției sale covârşitoare, încă unul revolut, dacă nu cumva epuizat. S-ar putea ca negoțul vizibilului cu invizibilul să trebuiască să fie înțeles ca simbol al unui alt negoț — şi nu neapărat al celui pe care îl privilegia Kant.

Să lăsăm nedecis ceea ce, în orice caz, n-am putea nici măcar aborda aici. Să ne mulțumim cu opunerea în mod deschis a celor două jocuri în care se pot încrucişa [*croiser*] vizibilul şi invizibilul. Sau invizibilul se exercită între privire şi vizibil, al cărui regizor şi servitor se face: de aici rezultă perspectiva, situație fenomenologică clasică de

obiectivitate intențională, şi două direcţii contrare pentru a o contesta. Sau invizibilul se exercită ca însăşi privirea care priveşte în mod invizibil o altă privire invizibilă prin intermediul unui vizibil pictat care înlănţuie aceşti invizibili aşa cum irisul conturează pupila; invizibilul pune atunci în joc în mod liber vizibilul şi-l eliberează de statutul de spectacol; de aici rezultă o situaţie fenomenologică mai puţin clasică, în care intenţionalitatea nu se mai realizează într-o obiectivitate, ba chiar realizează punerea în cauză a propriului său statut de Eu [*Je*]. Această dilemă poate fi testată în faţa fiecărui tablou: nu trebuie aici decât să căutăm privirea sau privirile şi să ne întrebăm un singur lucru: aceste priviri se oferă vederii ca nişte obiecte (în acest caz ele vor fi luate într-o perspectivă, ca orice alt obiect), sau se exercită ca nişte vizări adresate spectatorului (în acest caz, ele transgresează orice punere în scenă, perspectivistă sau nu)? Pentru cea mai mare parte a tablourilor, decizia nu prezintă nici o dificultate. Există totuşi un tip de tablouri mai delicat: portretele. Fără îndoială, majoritatea portretelor tratează privirea modelului ca un obiect vizibil, mai cu seamă atunci când bogăţia şi demnitatea personajului revendică o punere în scenă complexă, deci o perspectivă. Rămâne totuşi un subansamblu privilegiat în care pot fi întâlnite cazuri indecidabile: autoportretele; în aceste cazuri, noi ştim că pictorul a pictat invizibilul măcar al unei priviri, a sa proprie; că a privit această privire şi ea l-a privit privind-o; încrucişarea invizibilelor (privirilor) a avut deci loc, şi aici invizibilul a fost doar prilejul, nu scopul; de altfel, cel mai adeseori, perspectiva dispare. Avem însă de-a face aici întotdeauna cu o icoană? Fără îndoială nu în cazul rarelor autoportrete ale lui Picasso (ca acela din Bremen, datând din 1965), care recunoştea: „Într-adevăr, eu nu mi-am frecventat mult chipul...”[15]; *Autoportretul lui*

[15] Citat în K. GALLWITZ, *Picasso Laureatus*. Son œuvre depuis 1945, trad. fr. Servan-Schreiber, Laussane/Paris, 1971, p. 95.

Cézanne de la Louvre e tratat, ca şi celelalte tablouri, asemenea unui peisaj, a cărui profunzime se sculptează prin gradaţia tonurilor şi în care privirea se dizolvă în ochi, omogeni celorlalte tuşe întunecate ale tabloului. Dimpotrivă, o privire care se priveşte în mod real există în extraordinarul *Autoportret* al lui Dürer (1500, Vechea Pinacotecă din München): în faţa spectatorului, faţă în faţă cu pictorul stă maiestuos pictorului însuşi, în poziţia lui Hristos. Este însă vorba de o icoană? Cu siguranţă că nu, şi nu numai pentru blasfemia liniştită, inconştientă poate, dar evidentă, a acestuia de a ocupa locul lui Hristos şi de a pretinde să devină el însuşi centrul unei icoane; icoana realizează în esenţă schimbul a două priviri invizibile, cea a rugătorului şi cea a binevoitorului; aici, o singură privire pretinde să joace ambele roluri; privirea pictorului nu se schimbă cu nici un alt invizibil, ci se depune în vizibilitate, pentru a deveni propriul său spectacol. Prin această privire, prinsă în faţa vizibilă, nici un invizibil nu vine, nici spre noi, nici spre Dürer care, în clipa ideală a picturii în act, nu se vedea decât ca un obiect în perspectivă: dovada acestui lucru este faptul că a trebuit să-şi inverseze simetric faţa aşa cum cere oglinda. Invizibilul nu investeşte vizibilul în conformitate cu o icoană decât dacă rămâne din capul locului şi pentru totdeauna altul decât invizibilul propriei mele priviri. În pictură, ca şi aiurea, invizibilul se primeşte, nu se produce.

Ce mai dă şi asta*

* „Ce que cela donne" — expresie uzuală în limba franceză, aproape intraductibilă. Marion pare să speculeze în acest caz virtuțile polisemice ale limbajului comun aflat la conjuncție cu propria sa fenomenologie a donației. „*Ce que cela donne*" — „ceea ce dă aceasta" ori, ca jargon, „ce mai dă și asta". — TRAD.

I

Pentru a vedea nu avem deloc nevoie de pictori, cel puțin pentru a vedea ceea ce se oferă deja spre a fi văzut, disponibil, gata, potrivit pentru a fi luat în vedere. Fie că lucrul aparține prin natura sa recoltei de vizibil pe care lumea ne-o dăruieşte fără încetare, fie că privirea noastră, încrezătoare în propriile ei forțe ori ajutată de resursele maşinii, gestionează rezervele de vizibil, nu avem deocamdată ce face cu pictorii. Aruncăm atunci priviri de jur împrejur asemenea unui proprietar care-şi măsoară avutul, cu seninătatea tâmpă a posesiunii calme, care nu bănuieşte nici catastrofa, nici lunga lăuzie a lucrurilor. Spectacolul vizibilului deja oferit în hățişul răsfirat al viziunii cotidiane nu se poate sustrage supravegherii mai deloc vigilente pe care i-o acordă ochiul meu istovit şi satisfăcut. Ştim ceea ce vedem şi ce trebuie să vedem; ne asigurăm doar de faptul că tot ceea ce vedem coincide cu ceea ce trebuie să vedem, într-o posesiune calmă, lipsită de căutare, fără surprize.

Prin urmare, dacă recurgem, cel puțin uneori, la spectacolul indirect, artificial şi facultativ al unui tablou, dacă încredințăm ochiul nostru ochiului unui pictor, aşa cum ne punem pasul în pasul unei călăuze, aceasta n-ar putea fi decât pentru a vedea altceva decât partea noastră de vizi-

bil. Nu privim ceea ce propune pictorul decât pentru a vedea aici un vizibil rămas până atunci inaccesibil vederii noastre. Căci dacă pictează ceea ce vede, el, pictorul, nu pictează totuşi ceea ce vedem de obicei la prima vedere. Pictorul vede şi face astfel să se vadă ceea ce fără el ar fi rămas pentru totdeauna surghiunit din vizibil. Tabloul nu gestionează organizarea vizibilului doar combinând altfel deja văzutul: el adaugă masei de fenomene deja văzute sau eventual previzibile un fenomen absolut nou, nemaivăzut încă. S-a spus că, înainte de a oferi privirii, ca obiect intenţional, o femeie, un arbore sau un fruct, un tablou produce în mod real şi înainte de toate o suprafaţă de suport şi grămezi de pastă. Dar e prea puţin spus. Tabloul — cel puţin acela adevărat — impune înainte de toate privirii un fenomen absolut nou, sporeşte cu putere cantitatea vizibilului. Tabloul adevărat expune un fenomen absolut original, descoperit ca nou, fără prealabil, nici genealogie, ivit cu o violenţă care face să explodeze limitele vizibilului inventariate până atunci. Cu fiecare tablou pictorul adaugă fluxului indefinit al vizibilului un fenomen în plus. El completează lumea tocmai fiindcă nu imită natura. El excavează în noaptea inaparenţei un filon pentru a-i smulge, cu dragoste sau cel mai adesea cu forţa, prin linii şi pete de culoare, blocuri de vizibil.

II

Cu tabloul său pictorul, transformat în alchimist, transmută în vizibil ceea ce fără el ar fi rămas definitiv invizibil. Ceea ce am numi *ne(mai)văzutul* [*l'invu*]. Ne(mai)văzutul nu e văzut, aşa cum ne(mai)auzitul nu este auzit, neştiutul nu este ştiut, neatinsul nu este atins, ba chiar aşa cum dezgustătorul nu poate fi gustat. Desigur, ne(mai)văzutul ţine de invizibil, dar nu se confundă cu el, pentru că-l poate transgresa devenind vizibil; în timp ce invizibilul

rămâne pentru totdeauna astfel — recalcitrant în mod ireductibil la punerea în scenă, la apariție, la intrarea în vizibil — ne(mai)văzutul, invizibil doar în mod provizoriu, își exercită întreaga sa pretenție la vizibilitate pentru a irumpe, uneori cu forța, în vizibil. Ne(mai)văzutul nu încetează să se ivească în vizibil. Tinde spre aceasta cu toată dorința sa, torturat parcă de excesul slavei pe care știe că o poate oferi privirii. În așteptare și în dorința de a apărea, ne(mai)văzutul rămâne, ca atare, ne(mai)văzut — cel puțin atâta timp cât nici o punere în formă nu-l pune în scenă. Enunțând dorința materiei (*hyle*) după formă, Aristotel a înțeles-o după modelul dorinței de mascul a femelei; doar că femela se impune masculului prin prestigiul formei sale și iradiază o splendoare vizibilă, în timp ce ne(mai)văzutul suferă tocmai pentru că nu apare încă în nici o formă și nu dorește decât accesul la o figură a aparenței. La fel, tot după Aristotel, în lipsa unei vizibilități proprii materia (*hyle*) rămâne necunoscută ca atare; ea nu se ghicește decât prin analogie cu forma diferită de ea și fără de care obscuritatea ei rămâne iremediabilă. Material inform și ne(mai)văzut încă, din care se ivește întreaga vizibilitate, ne(mai)văzutul dorește punerea sa în formă.

Portarul care filtrează accesul ne(mai)văzutului la vizibil, stăpânul oricărei intrări în scenă, paznicul bornelor apariției poartă numele de pictor. Platon nu se înșelase denunțând această putere deopotrivă telurică și apolinică, care-i răpește dinainte filozofului funcția sa cea mai înaltă — aceea de a decide prezența. Doar pictorul acordă *venia apparendi*, licența de apariție, dreptul la prezență. Pictorul livrează ne(mai)văzutului vizibilitatea, eliberează ne(mai)văzutul de invizibilitatea sa anterioară, îl pune într-o formă. Dar de ce el, și numai el, ajunge aici? Cum pune el stăpânire pe puterea de a face să apară ne(mai)văzutul? Prin ce har devii pictor? Fără îndoială, nu e de ajuns să vezi, să păzești privirea [*garder le regard*], cu alte cuvinte să ai sub ochi (*intueri*, *in-tueri*, *re-garder*) vizibilul deja dis-

ponibil oricărui vânt al zilei, pentru că atunci toţi ne-orbii ar cunoaşte puterea pictorului. Dacă pictorul reglează accesul ne(mai)văzutului la vizibil, el datorează aceasta nu vederii vizibilului, ci ghicirii ne(mai)văzutului. Pictorul vede mai mult decât vizibilul, ca orbul, pictor şi văzător prin excelenţă. Pictorul îşi lasă privirea să rătăcească obscur dincoace de vizibil, o fixează sub linia de vizibilitate, o orientează sub linia de plutire a vizibilului; sub fundaţie, în buncărele întunecate ale vizibilului pe care le saturează încă ne(mai)văzutul. Tot astfel, în vechile nave, mult sub linia de plutire, cala cea mai adâncă rămânea întotdeauna plină de apa mării. Până acolo coboară privirea oarbă a pictorului: ea se pierde în ne(mai)văzut, ca să dibuie aici ceea ce nu o aşteaptă decât numai pe ea pentru a urca în plin soarele vizibilităţii. Pictorul operează în haosul obscur ce precede separarea apelor din adânc de apele din înalt, respectiv distincţia între ne(mai)văzut şi vizibil. Lucrează înainte de crearea primei lumini. Urcă până la creaţia lumii, pe jumătate martor, pe jumătate arhanghel lucrător. Totodată el riscă să sfârşească prin a se pierde aici pe el însuşi ca şi cum, pentru a urca înaintea separării apelor, înaintea separării dintre lumină şi întuneric, el ar urca totodată şi înainte de distincţia dintre bine şi rău. Căci, fără îndoială, mai mult decât oricare dintre celelalte arte, pictura are de-a face în mod nemijlocit şi esenţial cu opţiunea morală.

Pictorul nu coboară la hotarul nehotărât dintre vizibil şi ne(mai)văzut decât pentru a-l depăşi. Dibuind, el conduce, unul câte unul, ne(mai)văzuturile [*les invus*] obscurităţii arhaice spre lumina vizibilităţii. Înăuntrul unui cadru, el aduce cutare ne(mai)văzut la lumina zilei. Cadrul în care se odihneşte tabloul trebuie privit drept poarta Infernului — cea din care se iveşte, încă orbit, dar smuls în chip miraculos împărăţiei umbrei, un nou vizibil, până atunci ne(mai)văzut. Fiecare tablou ne dă o Euridice, salvată (iar nu pierdută) pentru că a fost văzută, rămânând însă nevă-

zută pentru oricine altcineva afară de ochiul diurn în mod nocturn al pictorului. Orfeu nu cânta, el picta. Sau, mai degrabă, vedea în ne(mai)văzuturi a căror pretenție mută și neputincioasă de a apărea umbra o ignora. Cu privirea sa binevoitoare în stare de veghe, el înțelegea dorința panicată de a apărea. Ochiul iubește mai mult decât urechea: fiindcă sub paza unei priviri care încă nu vede nimic, dar care are încredere în vizibilitatea care vine, el reconduce ne(mai)văzutul spre mântuirea lui. Nu degeaba primii creștini revendicau pentru Hristos, Care scoate din iad pe cei ținuți captivi acolo, titlul de Orfeu. Aducând ne(mai)văzutul la lumină, orice tablou participă la o înviere, orice pictor Îl imită pe Hristos. Și dacă pictorul se cufundă atât de departe sub linia vizibilității pentru a găsi aici un vizibil absolut nou, fără exemplu, model sau precedent, nici unul din spectacolele noastre pașnic asigurate de vizibilitatea lor liniștită nu l-ar putea călăuzi, nici n-ar putea determina — probabil, fiindcă nimeni nu poate pre-*vedea* — ceea ce va apărea în sfârșit. Pictorul trebuie să se piardă pentru a mântui (și a se mântui). Ca și Hristos, el nu primește și nu mântuiește decât pentru că se dă mai întâi fără a ști niciodată dinainte dacă se pierde sau se mântuiește el însuși. Pictorul nu este neapărat blestemat dar este, întotdeauna, consacrat.

Până în clipa țâșnirii ultime, ne(mai)văzutul pe care-l caută pictorul rămâne, așadar, neprevăzut — ne(mai)văzut, deci neprevăzut. Ne(mai)văzutul sau neprevăzutul prin excelență. Ca și moartea, care (în principiu) nu există atâta timp cât sunt și care nu apare decât atunci când nu mai sunt, ne(mai)văzutul rămâne inaparent atâta timp cât este și dispare îndată ce apare ca vizibil. Ne(mai)văzutul nu apare decât pentru a dispărea ca atare. Astfel, plecând de la ne(mai)văzutul său, prin definiție invizibil, noul vizibil nu poate fi prevăzut cu nimic. Doar pictorul simte, mai mult decât vede, această trecere și nu poate spune nimic despre ea, fiindcă pentru a o arăta o maschează. A produce tabloul

nu echivalează, aşadar, niciodată cu a face efectivă o vizibilitate prevăzută, preconcepută şi deja văzută înainte de a se ivi în mod sensibil în lumină. În această accepţiune, orice producţie s-ar coborî la rangul unei reproduceri, unde vizibilul efectiv se mărgineşte la a imita vizibilul în potenţă. Academismul nu constă decât în a pretinde că prevede un tablou, interzicându-i să se ivească din ne(mai)văzut şi desemnându-i din capul locului figura. Academismul aparţine tuturor timpurilor şi tuturor pictorilor, prin urmare şi timpului nostru nu mai puţin decât celor precedente. S-ar putea chiar ca arta conceptuală să ofere figura exemplară şi definitivă a academismului, nu numai pentru că aici vizibilul se defineşte prin ceea ce, din exterior, conceptul înţelege din el mai dinainte, ci mai cu seamă pentru că opera însăşi nu poate şi nu trebuie să apară aici ca atare[1]. Dimpotrivă, *ready-made*-ul [gata făcutul] face deplină dreptate ivirii neprevăzute a operei, fiindcă, prin întrebuinţarea banală şi producţia de masă, înmoaie, aşa zicând, până la saţietate obiectul prevăzut în imprevizibil, sau mai bine în ne(mai)văzut. Între magazin şi muzeu, suportul de sticle a făcut o baie de ne(mai)văzut şi vizibilitatea sa absolut nouă n-are altă legitimitate decât aceea de a o scăpa pe drept cuvânt de ea. *Ready-made*-ul nu impresionează atât prin trivialitatea sa agresivă, cât pentru faptul că o baie de ne(mai)văzut l-a imunizat în faţa acesteia, şi apoi, mai cu seamă, pentru că se iveşte din nou, vizibil între vizibile. Botezat de către ne(mai)văzut, dar şi mântuit din apele ne(mai)văzutului, tabloul vizibil trăieşte o viaţă înviată — nouă, dată ca har, imprescriptibilă. Astfel vizibilul nu imită nimic, dacă nu cumva pe sine însuşi. Tabloul trăieşte cum trăiesc oamenii: într-un mod singular, pentru el însuşi, cu neputinţă de substituit. Adevăratul pictor participă la misterul simplu al Creaţiei unice prin aceea că nu reprodu-

---

[1] A se vedea admirabilul şi funebrul catalog *L'Art conceptuel, une perspective*, Expoziţia Muzeului de Artă Modernă a Oraşului Paris, 22 noiembrie 1989 – 18 februarie 1990, Paris, 1989.

ce nimic, ci produce. Sau, mai degrabă, el introduce ne(mai)văzut în vizibil pentru a fecunda astfel — uneori prin viol — sterila reproducere a vizibilului prin sine însuşi pe care o numim de obicei „creaţie". Chiar şi la cei mai clasici dintre pictori, şi mai cu seamă la ei, o violenţă pune stăpânire pe vizibilul degenerat pe care-l epuizează reproducerea, pentru a-l sublima cu linii directoare radical neprevăzute şi a-l satura din nou de ne(mai)văzut, aşa cum fac Caravaggio, Vouet şi El Greco. Adevăratul tablou nu urcă de la un vizibil la altul, ci imploră vizibilul deja văzut să se lase sporit şi deschis de o nouă slavă. Ne(mai)văzutul se întoarce [*remonte*] spre vizibil: urcă [*monte*] spre vizibil. Dar, mai cu seamă, ne(mai)văzutul dă o lecţie [*en remontre*] vizibilului: îi arată şi îi impune ceea ce vizibilul ignora încă, îi contestă echilibrul muribund prin imigraţia unei forţe barbare. Porţile Infernului, pe unde pictorul readuce la lumina zilei un nou stăpân al vizibilului, care nu se întoarce decât pentru a ne da o lecţie* şi, astfel, pentru a ne arăta o arătare/un monstru [*montrer un monstre*], se deschid fără încetare. *Monstrum*, cu alte cuvinte ceea ce se poate arăta prin excelenţă, neprevăzutul brut, miracolul. *Miraculum*, admirabilul prin excelenţă. Pictorul de miracole face din nou să clipească ochii pe care vizibilul mult prea prevăzut i-a închis.

III

Faptul că ne(mai)văzutul se descoperă ca un lucru absolut nou venit în interiorul vizibilului înseamnă că el se impune aici într-o perfectă independenţă. Dacă este unul adevărat, tabloul se impune în mod vizibil; cu alte cuvinte, el trebuie să se impună fără discuţii şi prin forţă, numai cu autoritatea evidenţei vizibilului, sau mai degrabă a ne(mai)văzutului devenit vizibil. Şi de altfel el se pretează

* „Qui n'en remonte que pour nous en remontrer" — TRAD.

cu vădită complezență la punerea în vizibilitate; aspiră și consimte la aceasta cu o vizibilă satisfacție. Această ușurință de a se face văzut nu decurge din imboldul vizitatorilor de a veni să-l vadă; tabloul nu devine vizibil pentru că, convocați în cohorte, studioși ori distrați, mergem să-l vizităm. Din contră, îl vizităm pentru că vizibilitatea sa intrinsecă ne convoacă imperativ. Așa cum trebuie să vizităm deținuții și bolnavii care-și păstrează dreptul la societatea oamenilor în ciuda destinului lor. Așa cum trebuie să sfârșim inevitabil prin a ceda dorinței de a-l revedea și recăpăta pe cel care-l iubim, pur și simplu pentru că acesta rămâne în așteptarea unui omagiu care-i rămâne datorat, chiar dacă distanța și obiceiurile se pot opune acestui lucru. Defilând prin fața tabloului, nu-l consumăm atât ca pe o pradă a ochilor, cât, fie că o vrem sau nu, fie că o știm sau nu, îi acordăm omagiul regal care-i revine de drept. De altfel, chiar și atunci când vizibilitatea efectivă e compromisă într-un mod arbitrar prin pierdere, furt, alterare, sau pur și simplu printr-o depunere în beci (ce anume se întâmplă oare de fapt atunci când un tablou e pus din nou în rezervă, ce atentat de neînțeles se comite împotriva dreptului său imprescriptibil de a fi văzut, pe care-l are el, cel scăpat teafăr din ne[mai]văzut?), privirea noastră tinde încă spre el pentru că, în sine și de drept, destinul său constă în mod intrinsec din faptul de fi văzut — el este un *videndum*, ceva care trebuie să fie văzut. Adevăratul tablou nu inspiră privirea vizitatorilor săi decât pentru că o aspiră din adâncul ne(mai)văzutului din care se ivește neîncetat; nu o aspiră decât pentru că respiră de sus și până jos vizibilitatea. În tablou, ne(mai)văzutul respiră vizibilitatea așa cum noi respirăm sănătatea, așa cum un captiv eliberat printr-un miracol respiră libertatea. Scăpat din ne(mai)văzut, tabloul respiră aerul zilei, libertatea de a apărea. Mai mult decât oricare alt spectacol posibil născut într-o vizibilitate atât de comună încât n-o mai recunoaște deloc, ne(mai)văzutul respiră aerul și spațiul liberei vizibilități, pentru că de-abia

a ajuns la ea. Asemenea unui refugiat estetic, tabloul se bucură încă de un simplu drept de şedere în lumina zilei. Şiroind încă de obscuritatea informă şi incoloră a materiei (*hyle*) din care abia se naşte ca dintr-un lichid uterin, ne(mai)văzutul intră prin intermediul cadrului, în sala regală a vizibilităţii, urcă pe tronul unei evidenţe nesperate — iradiază. Prin efracţie, el irumpe în câmpul de acum înainte definitiv desprejmuit al vizibilului, unde, prin contrast, străluceşte cu scânteierea cu neputinţă de reprimat a lucrurilor care au suferit un miracol [*miraculés*], el însuşi *miraculum*, fenomen prin excelenţă. Metamorfozat acum spre şi de către vizibilitate, ultimul ne(mai)văzut o ridică la un grad de intensitate necunoscut până atunci — ne(mai)-văzut.

Este motivul pentru care, într-o bună logică, fiecare tablou ar trebui să exercite asupra spectatorilor săi două atracţii contradictorii. Mai întâi, desigur, fascinarea privirii de către atracţia irezistibilă a poverii slavei sale. Dar şi spaima în faţa puterii pe care o exercită în numele tenebrelor din care se iveşte. Tabloul a transgresat frontiera cea mai interzisă: el ajunge la noi din ne(mai)văzut prin efracţie, în mod ilegal, eroic şi ameninţător; a văzut ceea ce nu poate fi văzut — mai exact, ne(mai)văzutul; poartă încă semnul interdicţiei, pentru că a renegat-o. Adevăratul tablou ne sfidează, ne provoacă, uneori cu aroganţa ticăloasă a parvenitului la vizibilitate, mult mai rar cu sfinţenia, regală şi sacerdotală, a unui stăpân al apariţiei. Dacă ne gândim bine, ar trebui să ne purificăm înainte de a intra în prezenţa lui. Fiindcă slava ameninţă, chiar şi atunci când mântuieşte.

IV

De aici urmează că adevăratul tablou nu se înscrie în vizibil decât comandându-i. Căci, mai bine decât toţi ceilalţi vizibili, acela care suferă miracolul ne(mai)văzutului

[*le miraculé de l'invu*] ştie ce vor să spună vizibilitatea şi invizibilitatea. A plătit pentru a şti aceasta. Prin urmare, nici un pictor demn de această funcţie nu şi-ar putea măiestri/stăpâni [*maîtriser*] tabloul ca pe un obiect, ca pe un obiect al său. A-şi însufleți opera doar pentru a face din ea sclava ori metresa lui e îndeajuns pentru a descalifica un pictor. Pictorul adevărat nu ştie ce a pictat, întreaga sa ştiință consacrându-şi-o doar cerşirii surprizei de a descoperi ceea ce nu îndrăznise să prevadă. Toată măiestria/stăpânirea [*maîtrise*] sa constă tocmai din a lăsa în cele din urmă ca ne(mai)văzutul să se ivească în interiorul vizibilului prin surprindere, în mod imprevizibil. Clipa în care ne(mai)văzutul apare, străpungând suprafața vizibilității din adâncul obscur, coincide în mod exact cu emanciparea sa totală față de tutorele, antrenorul şi călăuza sa — pictorul. Dacă tabloul ar mai asculta de pictorul său — servitor inutil, dresor învins — şi după apariția sa, el l-ar face pe pictor să-şi piardă numaidecât slava de martor care suferă miracolul [*miraculé*] ne(mai)văzutului. Ar regresa la rangul de simplu obiect, orânduit pentru vederea agreabilă şi comodă a consumului. Aici se cuprind pictorii în „serii", „perioade" sau „maniere" (mici sau mari, ce mai contează, căci dacă au doar măiestrie/stăpânire, ei pierd totul), artiştii de agrement, de funcţie şi de *design* (care vând şi care sunt vânduți): întotdeauna privirile lor domină vizibilul; astfel ei pot produce şi (se) pot reproduce; dar pentru a domina vizibilul, ei şi-l împropriază, îl reduc la dimensiunea lor, deci îl distrug. Am vrea să vedem tabloul, dar nu vedem decât un om, pe el sau pe mine. Din contră, pictorul adevărat îşi interzice atât faptul de a face să se vadă ceea ce vrea el, cât şi acela de a lăsa să se vadă ceea ce nu vrea el, fiindcă el încearcă să nu mai poată face (şi să nu mai facă să se vadă) ceea ce ar putea încă voi sau stăpâni. El încearcă să lase să se ivească mult mai mult decât e prevăzut, văzut, vrut. Sau, mai degrabă, el nu face ceea ce vrea — şi anume să lase să apară (deci imediat să dispară ca atare)

un ne(mai)văzut în vizibil* — decât dacă renunţă să facă ceea ce ar putea totuşi foarte bine să facă — şi anume un obiect prevăzut. Astfel, el lasă să se ivească doar un lucru care nu se aseamănă cu nimic, care n-are nici un sens, nici cea mai mică utilitate, pe scurt, un nou văzut, un nou venit în interiorul vizibilului, recucerit din ne(mai)văzut şi rezultând din originea sa pierdută. Adevăratul tablou umple aşteptarea pictorului şi vizitatorului doar în măsura în care o surprinde, dezorientează şi copleşeşte. El nu umple aşteptarea aşteptată, ci o altă aşteptare — neaşteptată. Efectivitatea sa nu realizează o posibilitate deja definită, ea deschide o posibilitate până atunci neprevăzută, de negândit, imposibilă. Nu că un asemenea tablou se sustrage dorinţei noastre de a vedea: el ne sustrage pe noi înşine dorinţei noastre prea sărace, prudente şi strâmte de a nu vedea decât ceea ce noi prevăzuserăm din toată cotidianitatea, pentru a ne deschide purei dorinţe de a vedea altfel şi altceva decât ceea ce prevedeam că puteam vedea şi aştepta vreodată.

Adevăratul tablou ne anulează dorinţa pentru a ne suscita una nouă, pe măsura a ceea ce devine astfel vizabil. Căci vizibilul, atât de neprevăzut, trebuie să provoace el însuşi vizarea care-l va face accesibil şi suportabil pentru nişte ochi pe jumătate închişi mai înainte. Vizibilul precede vizarea: el este acela care trebuie să se facă vizabil de către noi, pentru că noi nu-l aşteptam. Venit printre ai săi, el a trebuit să constate că ai săi nu-l prevedeau şi, prin urmare, a trebuit să se facă de la sine însuşi vizabil de către ei. Tabloul trebuie să ne educe pentru a-l vedea. Se defineşte aici distanţa dintre idol şi icoană. Într-un fel sau altul, idolul rămâne pe măsura aşteptării dorinţei, a cărei previziune o satisface (uneori într-un grad mai mare decât era aşteptat). Icoana depăşeşte în mod definitiv măsura aşteptării, înnebuneşte dorinţa, anulează previziunea: niciodată ea nu va putea, nici nu va încerca să corecteze aceas-

* „Un invu dans les visibles" — TRAD.

tă distanțare; ea o va inversa substituindu-și propria vizare — dinspre ea către noi — vizării noastre dinspre noi către ea. Dar să nu ne înșelăm: a ajunge la rangul de idol e pentru tablou o foarte înaltă realizare. Prim vizibil de nedepășit pentru o privire, idolul o oprește și o umple. Îi fixează oglinda invizibilă: privirea se măsoară după idol, de la care află, așa cum prin ecoul emis de un radar ne situăm în spațiu, ce amploare îngăduie umplerea ei. Adevăratul tablou nu s-ar da deloc spre a fi văzut într-o asemenea slavă, dacă nu ne-ar fi prins și surprins măsura. Privindu-l, noi depindem de el, mai mult decât el de noi.

V

În acest sens, ce tablou mai rămâne posibil astăzi? Dacă s-ar putea desprinde o singură lecție limpede din evoluția picturii contemporane, ea ar putea fi aceasta: gloria autonomă a tabloului a dispărut.

Fără îndoială, luxurianța spectacolelor vizibile n-a dispărut, din contră. A dispărut însă autoritatea operei ivite din ne(mai)văzut în vizibil. Și aceasta cel puțin în două feluri. Fie pictura se mărginește să consemneze, ba chiar pur și simplu să înregistreze spectacolele intime cele mai adaptate privirii doritoare ca tot atâtea trăiri de conștiință realizate, de fapt, pe suportul și suprafața pânzei, dar, de drept, în întregime sclave ale conștiinței care le consemnează. Această linie de evoluție merge de la Monet la Pollock prin Matisse și Masson, ducând la impasurile lui *action painting* și *performance*. Nici o origine ne(mai)văzută, nici o geneză spre vizibil, nici o metamorfoză nu asigură aici tabloului autoritatea autarhică a unei glorii proprii. El nu se impune spre a fi văzut, fiindcă privirea e cea care-i impune să apară așa cum apare, simplu reprezentant al dorinței de a vedea sau de a se face văzut; el nu mai concentrează, nici nu mai suscită pietatea privirii, pentru

că doar consemnează, cu modestia scrupuloasă a unui grefier salarizat, relieful unei dorințe al cărei spectacol nu mai promite nici o desfătare. Ba chiar o dezgustă[2]. Fie, dimpotrivă, tabloul dispare prin însuşi faptul că subzistă încă după ce a fost lipsit de orice glorie vizibilă. Ca *tabula rasa*, cu pătratele monocrome, ca liniile negre încrucişate pe o suprafață, ca toate instalațiile artei conceptuale, tabloul face să se vadă că, în vizibil — obiect intențional despuiat de orice trăire de conştiință — ceea ce se prezintă nu este pur şi simplu „nevizibil": grație tabloului, avem dovada faptului că nu mai este nimic de văzut. Trebuie să circulăm; aşadar, privirea circulă, lăsând lucrul epuizat, concepând în locul lui prin concepte un număr de alte obiecte, la fel de puțin „vizibile" ca şi cel dintâi care lipseşte. Vizibilul cade astfel în concepție[3].

S-ar putea ca actuala criză a picturii să urce până la o criză a vizibilului însuşi. Această criză a vizibilului ar rezulta din presiunea exercitată asupra ivirii neprevăzute a ne(mai)văzutului în vizibil de către modelul strict tehnic al producției vizibilului potrivit ordinii prevăzutului. Proiectul tehnic gestionează astfel formele conform previziunii multiforme a dorinței — răspuns dat unor nevoi analizate prospectiv, proiectare a unor deschideri libere sau fructuoase, investiții prin anticiparea evoluțiilor pieței, accelerarea cercetării etc. În acest context, cum şi-ar mai putea păstra posibilitatea sa neprevăzutul, pecete a convertirii ne(mai)văzutului în vizibil?

De la un anumit grad în refuzul ascezei, însăşi măiestria pictorului trădează impasul picturii înseşi. Şi aici, mai cu seamă aici, principiul conform căruia „tot ceea ce poate fi făcut trebuie făcut" duce la moarte prin entropia insignifianței. Cedând fără reținere şi fără ruşine acestui principiu, pictura a anticipat astăzi, cum a făcut şi mai înainte cu alte

[2] A se vedea *supra*, p. 36–40.
[3] A se vedea *supra*, p. 40–43.

principii (principiul rațiunii suficiente, cel al subiectivității), științele exacte. Dar această pertinență a plătit-o cu un preț exorbitant: pierderea ne-măiestriei, sau mai degrabă inversarea măiestriei, trecută de la ne(mai)văzut la prevăzut. De unde dominația emblematică exercitată asupra picturii acestui secol de către Picasso, cel mai extraordinar făcător de prevăzut, cel mai încrâncenat ucigaş al neprevăzutului, deci al miracolului. Cum să restituim şi să recunoaştem de acum înainte tabloului o origine radicală — cum să-i admitem din nou demnitatea de origine radicală a vizibilului? Cum să ne întoarcem la marginile sale, pentru a aştepta aici, în răbdarea facerii, ca în el să se ivească, şiroind încă de ne(mai)văzut, vizibilul în slavă?

VI

Că tabloul apare de la sine — iată absurditatea prin excelență. Ca orice lucrare [*œuvre*] (de artă sau nu), tabloul se naşte dintr-un lucru [*ouvrage*], dintr-un lucrător [*ouvrier*], din travaliul altuia. Tabloul aparține autorului său, pe care-l reflectă.

Această evidență nu ține însă. Adevăratul tablou — şi acesta e unicul motiv de fascinație pe care-l exercită asupra spectatorului său — scapă atât celui care-l semnează, cât şi celui care-l priveşte. De altfel, multe dintre ele nu poartă nici o semnătură, cum multe au străbătut veacurile fără ca vreo privire să le dea dreptate sau vreo considerație. Adevăratele tablouri se ivesc prin ochii pictorilor sau spectatorilor, dar precedându-i şi determinându-i, departe de a li se supune. De ce anume? Pentru că tabloul oferă cadrul în care se ivesc linii, forme şi culori pe care nimic nu le predestina să apară aşa cum apar. Pe suprafața lor se trasează linii absolut imprevizibile, care se impun plecând de la necesitatea lor. Pictorul cu adevărat creator nu e caracterizat atât printr-o inventivitate plastică care impune

această alegere, cât printr-o pasivitate receptivă care, între mii de alte linii deopotrivă de posibile, ştie să o aleagă pe cea care se impune prin necesitatea ei proprie. Un vechi adagiu pretinde că sculptorul se limitează la a suprima din blocul mineral masele de prisos, care interzic formei să apară în splendoarea ei proprie. Tot astfel, fără îndoială, pictorul se limitează la a suprima liniile şi culorile care, prin arbitrarul lor, disimulează sau perturbă ivirea autonomă a ne(mai)văzutului, aşa cum acesta din urmă cere să acceadă la apariţie plecând numai de la el însuşi. Aşa cum un orb dibuie relieful pământului cu bastonul său, tot aşa pictorul dibuie încă-ne-vizibilul picturii sale pentru a repera în acesta, printre toate liniile geometrice posibile (căci toate sunt îndreptăţite, toate pot avea o ecuaţie deopotrivă raţională, deci deopotrivă trasabilă), pe cea supusă unei necesităţi estetice indiscutabile. Pictorul nu trasează nimic. El repereazā doar, ca un săpător de fântâni, ceea ce poate (şi, prin urmare, trebuie) să ţâşnească. El ghiceşte mai bine decât orbii văzători din viaţa de zi cu zi, ceea ce pretinde să acceadă la vizibil în virtutea presiunii ne(mai)văzutului. Pictorul nu trasează nici o linie, nu delimitează nici o formă. Lasă să se impună pe suprafaţa cadrului, păstrat mai întâi în afara vizibilului deja atribuit altor posesori, în *templum*-ul neutru al tabloului, liniile şi formele care pretind să acceadă la vizibil. Pictorul înregistrează, nu inventează. Atunci când El Greco sau Caravaggio figurează o siluetă sau schiţează un chip, în mod evident ei nu reproduc nici o siluetă, nici o faţă disponibile anterior în câmpul vizibilului. Nici nu inventează ceva în mod arbitrar. Se mărginesc la a consemna urma pe care o impune ne(mai)văzutul plecând de la forţa sa proprie. Urmele pe care le repereazā şi le lasă să vină în vizibil prin instinctul lor propriu nu urmează nici unei dâre deja trasate. Aceste linii şi forme marchează urmele care n-au fost niciodată schiţate, urme a ceea ce n-a trecut niciodată pe aici, urme vizibile nu ale unui vizibil anterior, ci ale ne(mai)văzutului ca atare —

urme ale invizibilului. Tabloul poartă stigmatele ne(mai)-văzutului: ca nişte cicatrice, răni pe jumătate cusute ale unor fracturi impuse ecranului neutru al vizibilului încă virgin, nu după modéle externe şi preexistente, ci de jocul obscur al forțelor care muncesc ne(mai)văzutul. Aşa cum suprafața terestră se fracturează şi încreţeşte sub eforturile unor forțe telurice invizibile, tot aşa din magma ne(mai)-văzutului izvorăsc încrețituri care, din interior, iau figuri în cadrul tabloului, urcând la suprafaţa lui ca fosilele depozitate de un val de lavă. Prin mâna sa sensibilă şi aproape vulcanologică, pictorul urmează cu pensulă unduitoare — cea mai tremurândă, cea mai sensibilă care poate fi — linia radical neprevăzută care i se impune. Asemenea izvorului sub crenguța ce se zbate împotriva oricărei previziuni şi împotriva oricărei aşteptări, el vede ivindu-se un vizibil căruia ar fi o impietate să-i atribuim o rațiune, o cauză ori un motiv: a picta înseamnă întotdeauna a picta *împotriva* motivului şi nu *asupra* motivului. Seismograf al ne(mai)-văzutului, penelul înregistrează — departe de a le impune — scrijelelile ne(mai)văzutului, aşa cum acestea deranjează deja vizibilul şi, respingându-l, iau loc ca tot atâția noi vizibili. Pe măsura sensibilității fidele şi răbdătoare a pictorului, în tablou se consemnează, plecând de la ele însele, stigmatele ne(mai)văzutului. Le vom numi ectipuri[4]. Prin ectipuri înțelegem nu tipuri — întipăriri impuse din exterior de către spectator sau lucrător — ci întipăriri interne; urcând din adâncul tabloului, ele se ivesc de fapt din exterior în raport cu spectatorul şi autorul operei — întipăriri externe, ambasadoare ale exteriorului privirii etc. — tipuri în sens propriu. Prin ectipurile sale, tabloul se iveşte ple-

---

[4] Reluăm aici un concept pe care-l datorăm operei lui Jean-François Lacalmontie, de la care l-am învăţat cu ocazia eseului pe care i l-am consacrat sub titlul *Ce que cela donne* (La Différence, Paris, 1986). Lărgind aici rezultatele acestei prime abordări a nevăzutului, nu facem decât să generalizăm ceea ce făcea vizibil pictura sa absolut exemplară. Această reluare constituie, aşadar, un omagiu încă şi mai plin de recunoştinţă datorat operei sale.

când de la el însuşi, se trasează fără a urma alte linii decât propriile sale mişcări telurice. Auto-stigmatizat, el îşi arborează liniile de unul singur, supunându-se încrcţiturilor sale ordonatoare. Totul survine ca şi cum tabloul s-ar trasa plecând de la sine. Simbol doar al lui însuşi. Normă autonomă în vizibil.

VII

Tabloul se trasează de la sine, ivindu-se până şi în ectipurile sale. Dar ectipurile nu definesc decât realizarea finală a acestei iviri. Ele nu pot străluci astfel la suprafaţa vizibilului decât urcând aici din ne(mai)văzut. Cum anume se marchează însă în tabloul esenţial vizibil totuşi ne(mai)-văzutul original însuşi? Ca atare, ne(mai)văzutul nu se poate vedea prin definiţie, dar tabloul n-ar putea rămâne total nedemn de acel ceva din care evadează. Între ne-(mai)văzutul strict şi ectipul pur vizibil, ca o sită între aceste două stări incompatibile, rămâne pe fondul tabloului, în spatele ectipurilor (din punctul de vedere al unui spectator), dar înaintea lor (în conformitate cu odiseea ivirii), fondul însuşi. Fondul nu vine să învăluie sau să umple ulterior figuri deja vizibile prin ele însele; ca o frontieră văzută încă de departe de cel ce vine să o treacă şi să se elibereze de ea, el dă mărturie despre împărăţia ne(mai)văzutului strict; fondul este ne(mai)văzutul văzut din punctul de vedere al vizibilului, acel ceva din care ectipul vine să se smulgă, abisul de acum aureolat cu nimbul unei lumini care-i vine din altă parte, ne(mai)văzutul învins de vizibilitatea care începe să-l invadeze pe nesimţite. Fondul nu se adaugă ectipurilor, ci ectipurile provin din el ca din ne(mai)văzutul lor cel mai intim, şi de acum încolo, cel mai străin. Fondul unui tablou de El Greco — ca, de exemplu, acela din *Laocoon* sau din *Vedere şi plan al cetăţii Toledo* (în fapt aproape acelaşi) — nu lasă să se vadă

nimic, decât cvasi-ne(mai)văzutul, chinuit şi perturbat deja de dezlănţuirea asupra acestui ne(mai)văzut a vizibilităţii strălucitoare pe care ectipurile vin să-l cucerească, slavă inversă care umileşte ne(mai)văzutul şi îl învinge numai prin generozitatea sa. Aici fondul n-arată nimic: dă mărturie că ectipurile ieşite tefere din ne(mai)văzut se ivesc din însuşi adâncul a ceea ce nu poate fi arătat. În *Vedere şi plan al cetăţii Toledo* fondul n-arată nimic, şi mai cu seamă nu oraşul Toledo; el marchează doar acel ceva din care se iveşte, vizibil, grupul Înălţării Maicii Domnului; pe jumătate şi involuntar vizibil, el dă mărturie de acel ceva din care se smulge înălţarea şi confirmă faptul că este vorba de o înălţare: intrare în slavă, smulgere din tenebrele ne(mai)-văzutului. Fondul nu arată, nici nu reprezintă nimic, afară, neîndoielnic, de ducerea în captivitate a ne(mai)văzutului convocat la triumful ectipurilor, martor al uzului contrar al slavei pe care pretindea să o nege. Înălţarea Maicii Domnului realizează efectiv înălţarea vizibilului, fiindcă ectipurile sale triumfă asupra ne(mai)văzutului evadând din fond.

Fondul trebuie deci înţeles ca un *fond*[*] (*fundus*, proprietate funciară, rezervă ascunsă ori subterană). Ectipurile se ivesc din rezerva ne(mai)văzutului (aşa cum din rezervele unui muzeu iese la iveală un tablou oprit provizoriu din sejurul în vizibilitate ce-i revine totuşi de drept). *Fondul* ne face aici să ne gândim la aristotelica *physis:* în acelaşi timp rezervă care se sustrage vizibilităţii (conform adagiului lui Heraclit din fragmentul 93) şi urcuş spre forma dorită. Ectipul se iveşte din ne(mai)văzut spre vizibil, dar ne(mai)-văzutul se ghiceşte încă în fondul tabloului înţeles ca *fond* al său. *Fond* — nici fundament, nici origine, pentru că

---

[*] J.-L. Marion exploatează aici jocul a două paronime: *le fond* (= fondul, fundalul în sensul englezescului *background*) şi *le fonds* (= fondul; terenul agricol; rezerva; capitalul; cantitatea; provizia) conferite însă aceluiaşi termen (tabloul). Am tradus cele două substantive prin acelaşi cuvânt (polisemic) în limba română (= fond), dar pentru a marca această importantă distincţie vom reda în continuare francezul *le fonds* prin românescul *fond* numai folosind italicele pe care originalul nu le consemnează — TRAD.

ne(mai)văzutul le abandonează şi reneagă. *Fond* — sol patern şi ucigaş în acelaşi timp, pe scurt saturnian, dar tăgăduit, renegat, depăşit, abandonat fără remuşcări vizibilului pentru o elecţiune gratuită în vizibil, pentru o filiaţie regală şi de adopţiune care anulează filiaţia naturală ce condamnă la ne(mai)văzut. Ectipul, care suferă miracolul [*miraculé*] vizibilului, învie din adâncurile *fondului* [*du fond du fonds*].

Mai este vorba oare, în această menţinere la distanţă, de o perspectivă? Desigur, cel puţin într-un sens, fiindcă tabloul se adânceşte într-o profunzime esenţială, potrivit căreia se organizează degradeurile vizibilului: destinzându-se în ea însăşi, pânza devine propriul său adversar şi, în însăşi această tensiune, înţelege de ce fel de ţâşnire este străbătută — săgeata vizibilului traversează ne(mai)văzutul, fleşa unei bolţi a vizibilului ce rezistă presiunii ne(mai)văzutului. Dar e vorba despre o perspectivă inversă, de o contra-perspectivă, care nu se mai organizează plecând dinspre privirea exterioară a unui spectator, ci se ordonează plecând de la *fond* în direcţia ectipului, ca şi cum tabloul ar urca dinspre ne(mai)văzut în direcţia spectatorului, obiect şi obiectiv al perspectivei, iar nu autor al ei. Pânza însăşi e cea care se arcuieşte pe *fondul* său, e cea care apare, cea care se neagă pentru a se afirma, pentru a se întinde — în acelaşi timp săgeată, coardă şi lemn al arcului — spre slava arătării, pentru ca, sub această tensiune, *fondul* să strălucească şi să lase ectipurile să treacă frontiera dinspre ne(mai)văzut spre vizibil. Nu mai e vorba de a înscrie pe o suprafaţă neutră, inofensivă şi disponibilă, un complex de obiecte prevăzute, pentru că sunt organizate după legile subiective ale imaginaţiei intenţionale sau sintetice. E vorba de a desemna gura de umbră din care ne(mai)văzutul expulzează, în ciuda lui, neprevăzutul spre marea spaimă a privirii, într-o derută atât a ne(mai)văzutului, cât şi a prevăzutului, strălucirea ectipurilor la suprafaţa surprinsă, scufundată şi răsturnată a tabloului care, ca şi noi,

se aştepta la orice, numai la aceasta nu. Punctul de fugă nu se găseşte în fundalul — în *fondul* — tabloului, ci la suprafață, mai bine zis în însăşi privirea noastră. În fapt, mai degrabă privirea noastră e cea care ar putea fugi din fața revărsării periculos de libere a ectipurilor, orgiastice şi dezlănțuite, înnebunite de bucuria apariției lor. Sub asaltul ectipurilor pânza, ca şi *fondul* ne(mai)văzutului din care provine, cedează. Tabloul oferă ochilor noştri înspăimântați spectacolul unui zid alcătuit din ne(mai)văzut, care se frânge sub însăşi presiunea dorinței de a apărea. Îl năpădeşte potopul vizibilului.

VIII

Ce fel de negoț, ce luptă frământă deci tabloul? Fără îndoială, trebuie să renunțăm definitiv la a-l reduce la un război (*polemos*) între materie (*hyle*) şi formă, fiindcă aici nu numai că forma se ciocneşte cu *fondul* mai mult decât îi dă o formă, dar însăşi privirea nu mai comandă atât vizibilitatea, cât îi îndură patetic inițiativa neprevăzută. De altfel, într-un mod mult mai radical, tabloul nu face să se vadă forme. Spiritul formelor, invenția ca şi inventarierea lor aproape mecanică pot defini, desigur, naufragiul — el însuşi grandios, inevitabil şi, fără îndoială, salutar — al picturii contemporane (vreau să spun de după David şi Ingres). Cu toate acestea, pictura nu mai are ca obiectiv producerea de forme, oricât de delicioase sau ignobile ar fi ele. Acest obiectiv ține întotdeauna de obiectivitate, deci de esența tehnicii, adică de nihilism. Ca atare, pictorul nu are de produs forme. Printr-o pasivitate secundă şi dificilă (aceea a artei de a nu *face* nimic), el trebuie să înregistreze ivirea ectipurilor din *fondul* lor, urcuşul ne(mai)văzutului până la apariție. Lucrul de care tabloul dă mărturie aproape pasiv — scăpând astfel numaidecât oricărei consistențe — constă în distanța între *fond* şi ectip. Distanță parcursă dinspre

ne(mai)văzut spre vizibil de către ectip, distanță parcursă invers, dinspre vizibil spre ne(mai)văzut, de către privire. Nu vedem aici deloc sinteza calmă, care domnește și atenuează toate obiectele subzistente și mânuite, ci discordanța ireductibilă în care ne(mai)văzutul și vizibilul, *fondul* și ectipul nu se întâlnesc decât pentru a se înfrunta și a se separa.

Viața unui adevărat tablou, viață prin care se sustrage definitiv statutului ancilar de obiect, ține de imposibilitatea identificării sale cu o simplă regiune a vizibilului: el scapă acestei reducții vibrând de conflictul desfășurat în el fără odihnă între ectipuri și *fond;* distanța care-l traversează dintr-o parte într-alta îi provoacă un tremur, o punere sub tensiune, ca o metamorfoză stocastică. Vagul tremurat al tabloului care înnebunește privirea sustrăgându-i-se și provocând-o în același timp, n-a așteptat pentru a se exersa virtuozitățile puțin neroade ale lui *optic art*, ale anamorfozei sau ale tehnicii *trompe-l'œil;* sau, mai degrabă, acestea din urmă nu s-ar fi putut zbengui dacă, în esența sa, tabloul n-ar contrazice deja mereu așteptarea privirii sau cel puțin n-ar satisface-o decât frustrând-o din nou prin evidența ireductibilității sale la agrement, la ustensilitatea plată. Tabloul trăiește din însăși distanța în care se înfruntă fără ură și fără împăcare ectipurile și *fondul*. El trăiește din distanța lor, pentru că respiră în ea; respiră (în) distanța, pentru că aceasta îl aerisește, freamătă în el, scobește în el o cavernă în care să circule. În vidul obiectivității astfel săpat și reînnoit în mod neobosit, tabloul respiră și expiră. Un har îl înalță și-l așează alternativ. Departe de a rămâne inert sub paza privirii [*la garde du regard*], tabloul își impune ritmul său interior spectatorului, care trebuie să-l urmeze acomodându-i-se — așa cum un dansator urmează ritmul unei muzici. Distanța care aerisește tabloul ne cheamă tăcut să ne dedăm oscilațiilor ectipurilor cu *fondul*. Privirea trebuie astfel să parcurgă distanța din care tabloul își trage propria viață. Tabloul e cel care face vie privirea, nu in-

vers. Tabloul e cel care face ca privirea să parcurgă atât urcuşul ne(mai)văzutului spre vizibil, eliberarea ectipurilor, cât şi recăderea epuizată a *fondului*. În sens strict, nu atât noi învăţăm cum să privim tabloul, cât tabloul ne învaţă să-l privim, dându-ni-se.

Miza serioasă a picturii se degajă aici limpede. — Poate înaintea altor evenimente încă mult mai imprevizibile, tabloul ne expune întâi de toate vederii a ceea ce nu ţine deloc de obiectivitate. Dacă în viaţa de zi cu zi vedem nenumăraţi vizibili fără a ne opri totuşi asupra lor mai mult timp decât o cer utilitatea şi dorinţa, e pentru că atunci nu vedem decât simpli vizibili prevăzuţi, altfel spus obiecte disponibile, pentru că sunt produse şi mânuite. Din contră, pentru că respiră distanţa dintre ne(mai)văzut şi vizibil înainte de a prezenta un nou vizibil (şi uneori fără a prezenta vreunul), tabloul sustrage orice obiect privirii, sau mai degrabă eliberează privirea de obiectivul restrâns la un obiect. Tabloul ne confruntă cu un non-obiect, indisponibil, nemanipulabil, nereproductibil, şi care nu poate fi stăpânit. Un non-obiect, desigur, un contra-obiect, iar nu un simplu anti-obiect, în care distrugerea succesivă a tuturor dimensiunilor obiectului pictural întăreşte pe drept dominaţia obiectivităţii ca orizont al său rămas intact. Traversat şi susţinut de distanţa ireconciliabilă dintre *fond* şi ectipuri, tabloul recuză orice obiect, eliberându-ne deci privirea de obiectivitate. Faptul că piaţa artei nu încetează să pretindă că reintegrează tabloul într-o situaţie de obiectivitate (producţie, evaluare, economie, duplicare etc.) nu contrazice cu nimic acest antagonism radical: fie că piaţa îşi atinge scopurile, dar atunci ea nu va mai trata decât obiecte destituite de orice vizibilitate proprie plecând dinspre ne(mai)-văzut; fie că, dimpotrivă, asalturile se exasperează cu atât mai mult cu cât se lovesc în zadar de o asemenea vizibilitate ivită din ne(mai)văzut. Într-o situaţie de nihilism, mai mult decât în oricare alta, pictura devine una din rarele, dar puternicele recuzări ale dominaţiei. A învăţa de la tablou

să vezi un non-obiect nu ține de „estetică", nici nu se mărgineşte la ea, ci priveşte purificarea privirii ca atare. Mai mult încă: tabloul nu educă privirea conducând-o spre posibilitățile ei ultime decât în măsura în care îi oferă, dincolo de orice obiect opus, ceea ce fenomenologia socoteşte drept fenomenul prin excelență — ceea ce se arată plecând de la sine însuşi. Tabloul nu locuieşte într-un canton periferic al universului fenomenal, ajuns secundar printr-un delict de imitație oarecare; el aparține de drept regiunii privilegiate şi restrânse a fenomenelor prin excelență — cele care apar plecând de la propria lor distanță, de la înfruntarea în ele a ne(mai)văzutului cu vizibilul. Tabloul nu distrage, nu ornamentează, nu înfrumusețează, nu arată nimic — el se arată de la sine însuşi şi pentru sine însuşi. Şi astfel, arătându-se în sine şi plecând numai de la sine, el ne arată mai cu seamă ce înseamnă a se arăta, a apărea în plină autoritate, în plină slavă, ca în întâia dimineață a unei lumi.

Altfel spus, ne învață „să dăm imaginea a ceea ce vedem, uitând tot ceea ce a apărut înainte de noi"[5].

IX

Iată deci tabloul nud. El nu oferă vederii nici un obiect, ci respiră distanța din el dintre ectipuri şi *fond*. Astfel, el imprimă privirii noastre propria lui mişcare ca pe o condiție imprescriptibilă pentru a putea urmări cu privirea urcuşul în el al ne(mai)văzutului spre vizibil. Strict vorbind, tabloul nu oferă nimic — nici obiect, nici lucru, nici altceva decât el însuşi — de privit, de păzit sub un ochi fix.

Şi totuşi, ce anume vedem în şi o dată cu acest lucru cu neputință de privit? Distanța invizibilă între vizibil şi ne(mai)văzut, fondul şi ectipurile. Dar chiar dacă tabloul nu încetează să dea acest invizibil, primirea lui revine în

[5] CÉZANNE, în *Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 113.

cele din urmă ochiului nostru. Paradoxul tabloului (dar nu numai al lui) e acela că pe cât creşte propria sa evidenţă, pe atât recepţia sa depinde de privirea eventual mioapă, în cel mai rău caz clipindă, a spectatorului său. Tabloul îşi impune recepţia ca pe o probă văzătorului, care-şi descoperă în el limitele aptitudinii sale de a vedea. Dar tabloul îşi impune totodată lui însuşi proba de a se încredinţa recepţiei îndoielnice a unei priviri eventual inepte. Această dublă probă se joacă într-un act unic: vederea ca primire a unui dar făcut ochilor care nu-l aşteptau. A privi înseamnă a primi*, pentru că a apărea înseamnă a (se) da/dărui/dona spre a fi văzut. Aici expresia obişnuită „să vedem ce mai dă şi asta"** sună ciudat de corect.

„Să vedem ce mai dă şi asta" vrea mai întâi să spună: să ne tragem înapoi pentru a privi mai bine rezultatul unei tuşe sau a unei schiţe pe care urmează să o aducem pe suport. Dar această invitaţie la retragere mărturiseşte în chip desăvârşit mai cu seamă că acela care urmează să pună în chip material culoarea sau liniile pe suprafaţă nu ştie, în momentul realizării acestui act, ce face, deoarece, pentru a-i vedea efectul, trebuie să se detaşeze de opera sa, spre a afla abia ulterior ce vizibil apare în ea. El admite astfel că, în ciuda operei sale, nu el este cel care pune în scenă tabloul, ci tabloul însuşi e cel care, solicitat astfel în chip smerit să apară cu ocazia operei, se deschide vizibilului din propria sa iniţiativă. Pentru a vedea ce mai dă şi asta, trebuie, aşadar, să admitem mai întâi *că* acesta — tabloul — *se* dă/dăruie/donează [*se donne*], iar actul pictural se mărgineşte la a primi, a înregistra şi a încadra pe un suport un dar [*un don*]. A picta înseamnă, aşadar, a aştepta o dăruire/donare [*donation*]. După care, pentru a vedea *ce* mai dă/dăruie/donează asta, cu alte cuvinte ce anume dă/dăruie/donează tocmai ceea ce se dă/dăruie/donează, trebuie să

* „Voir, c'est recevoir": în original, un alt joc de cuvinte intraductibil — TRAD.
** „Voir ce que cela donne" — TRAD.

ne facem capabili de dăruire/donare. A ne face capabili de această dăruire/donare înseamnă a ne da/dărui/dona ei şi a învăţa de aici ce măsură pretinde ea pentru a se lăsa primită. Orice pictor adevărat tinde prin multă osteneală nu să reproducă un vizibil oarecare, ci să întocmească procesul verbal a ceea ce i-a fost dat/dăruit/donat — smuls ne(mai)-văzutului. Şi cum darul întrece amploarea primirii, pictorul e nevoit ca prin multă osteneală şi asceză asupra sa însuşi (şi nu, cel puţin într-un prim moment, asupra materialelor vizibilităţii), să se dilate pe măsura, adeseori fără o măsură comună cu ceea ce e aşteptat, a ceea ce îi vine.

Vizibilul se dă/dăruie/donează spre a fi văzut. Nu este încă vorba de o revelaţie, dar e deja vorba de ceea ce eventual va trebui poate mai apoi să suporte povara de slavă impusă de o revelaţie întotdeauna posibilă (căci răul cel mai mare rămâne mereu posibil şi unei priviri revelaţia îi impune cea mai rea probă, cea în care poate, şi chiar trebuie, să piară). În cazul unui simplu tablou nu este, aşadar, vorba de a primi o revelaţie; dar, fără nici o îndoială, se cuvine să ne înclinăm în faţa imprevizibilului celui mai secret al neprevăzutului — faptul că el se dă/dăruie/donează. Vizibilul se dă/dăruie/donează întotdeauna neprevăzutului, ca neprevăzutul însuşi. Apare ca neprevăzutul pentru că se dă/dăruie/donează el însuşi, prin el însuşi şi din *fondul* lui însuşi. Dar orice dăruire/donare cere să fie primită. În faţa celui mai mic tablou trebuie, aşadar, să ne plecăm ochii, pentru a cinsti cu reverenţă faptul că se dă/dăruie/donează. Abia mai apoi îi putem ridica, cu un lent respect, asupra a ce anume dă/dăruie/donează ceea ce se dă/dăruie/donează. Şi abia atunci putem încerca, în sfârşit, să vedem ce mai dă şi asta*.

* „Tenter de voir ce que cela donne" — TRAD.

Orbul la scăldătoarea Siloam

I

Să eliberăm imaginea — de câte ori n-am cerut, n-am provocat acest lucru! Şi, în sfârşit, imaginea a fost eliberată. Avem acum într-un mod irevocabil ceea ce vrem. Imaginea e liberă de orice cenzură, de orice limită tehnologică. Liberă, ea se dezlănţuie, investeşte, domneşte. I-am recunoscut dinainte toate virtuţile: în principiu ea informează, învaţă, distrează, adună laolaltă: pe scurt, ea ajută la libertate, egalitate, fraternitate. Artele plastice pot în sfârşit întâlni „viaţa", pentru că aceasta din urmă nu mai constă, ca şi ele, decât din imagini. Cunoaşterea se deschide în sfârşit publicului, pentru că de acum înainte imaginea îi asigură publicitatea. Sacrul nu se mai disimulează pentru că — afară dacă nu dispare — apare în „marile mese" [*grand'messes*]* care, după cum ştim, constau de acum înainte mult mai adeseori în congrese politice sau întâlniri sportive decât în celebrări euharistice. În fine, dorinţa îşi smulge obiectele din obscuritate, pentru că numai o imagine se mai poate face vizibilă şi, prin urmare, într-un anume sens, acceptabilă sau cel puţin acceptată în circuitul distribuţiei. Imaginea devine pentru noi mai mult decât o modă — devine o lume**. Lumea s-a făcut imagine.

* *Mesă:* denumire curentă dată Liturghiei romano-catolice. — TRAD.

** „Plus qu'une mode — un monde", joc de cuvinte intraductibil în original. — TRAD.

Trivial spus, trăim în epoca audio-vizuală a istoriei. Şi nimeni nu ezită să-i prezică o viață lungă, o împărăție de o mie de ani.

S-ar cuveni deci să celebrăm cu o înflăcărare lipsită de reținere această revoluție liniştită. Totuşi n-o vom face. Nu vom spune nici că revoluția audio-vizuală eliberează, nici că revelează. Căci — dacă mai e timp pentru aşa ceva în consensul mut care ne sufocă deja — trebuie să punem o simplă întrebare: imaginea a ce anume oferă această imagine? Altfel spus, de la care original provine imaginea? La ce original revine ea în cele din urmă? Aici răspunsul vine de la sine. Orice jurnalist, director de televiziune, ba chiar telespectator va răspunde cu suficiență şi compătimire: imaginea n-are alt original decât ea însăşi şi numai ea însăşi. Într-adevăr, ar fi nevoie de multă incultură anacronică şi de metafizică în mod obscur tăinuită pentru a postula că o imagine trebuie să se refere la un original oarecare; imaginea permisă de tehnica contemporană se eliberează ca atare tocmai pentru că se smulge — în sfârşit! — de exigența unui original, altul decât ea însăşi şi care ar putea să o domine. Astăzi imaginea nu acoperă suprafața globului terestru — cel puțin suprafața globurilor oculare ale locuitorilor lumii — decât în măsura în care se produce, se multiplică şi se umflă fără nici o măsură sau referință. În inflație, masa monetară poate creşte fără nici o restricție impusă de rezervele de aur sau de schimb; aici masa vizuală creşte cu atât mai mult cu cât nu i se mai pretinde nici un original; faptul de a nu mai fi nevoie să se spună ceea ce se arată defineşte tocmai condiția arătării. Dar, invers față de moneda de încredere, imaginea îşi sporeşte autoritatea desfăcându-se de orice original: cu cât există mai puțin aur, cu atât imaginea are mai multă valoare; astfel, dolarul nu este o imagine; dar, din fericire, imaginile produc dolari. Pe scurt, eliberarea imaginii constă tocmai în faptul că ea se găseşte eliberată de orice original. Imaginea valorează în ea însăşi şi pentru ea însăşi. Imaginea n-are alt

original decât ea însăşi şi nu face altceva decât să se facă acceptată drept unicul original.

II

Suficienţa imaginii e marcată în mod excepţional de dezvoltarea sa televizuală, în care de altfel televiziunea trece şi ca un mod de a fi universal, care debordează imaginile care nu sunt produse direct de aparatura electronică. Televiziunea nu se mărgineşte la a continua cu alte mijloace ceea ce cinematograful şi, înaintea lui, teatrul, realizau deja. În însuşi momentul producerii ficţiunii, acestea menţineau întotdeauna o legătură a imaginii cu originalul. Teatrul, bineînţeles, pentru că aici originalul rămâne prezent în însuşi momentul în care, cu consimţământul meu activ, iluzia naşte imagini ale unei alte lumi: la capătul reprezentaţiei imaginilor, voi aplauda originalul în carne şi oase, în act, aici şi acum. Cinematograful, desigur, întârzie sau interzice această revenire la ideal: aici actorii au putut muri, fugi sau dispărea în anonimat; dar, de drept, i-aş putea regăsi la un festival sau asista la o turnare (cea a filmului respectiv sau a următorului), ba chiar să aflu din cărţi cine au fost aceşti actori. Pe scurt, chiar şi în ficţiunea cea mai deliberată, imaginea trimite cel puţin la o realitate — aceea a actorilor. *A fortiori*, tot aşa stăteau lucrurile şi în *„Actualităţile"* cinematografice de odinioară: nu era nevoie să sucomb în faţa predicii unui palavragiu de serviciu pentru a şti că această imagine, chiar deformată de propagandă, avea în ea ceva adevărat. Această trimitere la un original, oricare ar fi el, imaginea televizuală a distrus-o.

Înainte de a ne livra imaginea unui original oarecare, televiziunea livrează imagini lipsite de orice intenţionalitate. Mai întâi pentru că în ordinea televizuală a dispărut principala cezură între imagine (ca ficţiune mărturisită) şi realitate: timpul reprezentării. Orice şedinţă cinematogra-

fică admitea o limită: însăşi durata performării irealității. Or, televiziunea aboleşte acest timp; aici nu există nici primă, nici ultimă şedință: tunul de electroni bombardează ecranul fără întrerupere reconstituind pe acesta imagini zi şi noapte („Canalul care nu doarme niciodată"). Scurgerea continuă a timpului — marcă a efectivității lumii reale în filozofie — devine aici dimpotrivă o trăsătură constitutivă a ficțiunii imaginare. Irealitatea rivalizează, aşadar, cu temporalitatea realității: de îndată ce programele sale au ambiționat fățiş să acopere cele douăzeci şi patru de ore ale zilei şi cele şapte zile ale săptămânii, televiziunea şi-a mărturisit scopul esențial: acela de a-şi împropria realitatea lumii reproducând-o, sau mai bine spus: producând-o în mod direct. Ca şi obiectele industriale, imaginile depind de o producție, de o „societate de producție". Indistincția între lume şi fluxul imaginilor e marcată nu numai de folosirea televizuală a timpului — dar şi de folosirea televizuală a spațiului. Să luăm exemplul care pare să contrazică cel mai mult teza precedentă — jurnalele televizate, reportajele de actualități etc. Aici, afară de cazul manipulării şi cenzurii, imaginea trimite la cutare sau cutare eveniment efectiv al lumii celei mai reale; fără îndoială, dar imaginile fac disponibile privirii evenimente nu doar lipsite de o măsură comună, fără legătură de sens între ele, dar mai cu seamă având origini geografice atât de dispersate, atât de heteroclite uneori, încât nu dispunem de nici o lume imaginabilă, locuită şi familiară pentru a le găzdui, pentru a le organiza, pe scurt, pentru a le înțelege. La spațiul pe care aceste imagini mi-l aruncă în față — puțin contează că sunt geografic apropiate sau îndepărtate — nu pot pretinde să am acces eu însumi, pentru că el nu se situează în lumea în care locuiesc de fapt. Spațiul pe care-l traversează instantaneu fluxul televizual al imaginilor nu face posibilă nici o lume, ci o răvăşeşte. Astfel, spațiul şi timpul nu mai constituie formele *a priori* ale experienței, ci condițiile *a priori* ale imposibilității de a urca înapoi de la imagini la

eventualul lor original. În mod paradoxal, un jurnal televizat nu-mi arată nimic ce n-aş putea cunoaşte decât datorită lui; din contră, el îmi enumeră tot ceea ce n-aş putea cunoaşte niciodată, pentru că numai după o clipă originalul îmi apare în chip vădit pierdut. Imaginea televizuală n-are timpul să parcurgă spaţiul care o separă de originalul ei — a cărui excludere forţată ar trebui să aibă onestitatea să mi-o mărturisească.

Închisă faţă de originalul său, imaginea n-are, aşadar, o altă realitate decât ea însăşi. Această realitate îşi găseşte singura ei efectivitate pe ecranul televizual. Imaginea se face pe ecran, pentru că, ecranându-şi originalul, nu se face pe sine însăşi decât devenind identică cu suportul său, ecranul. Este admirabil atunci că numim ecran tocmai locul imaginilor — fiindcă astfel recunoaştem în mod implicit că imaginea nu se poate desfăşura (evada) ca atare decât ecranând. Şi ce anume ecranează dacă nu originalul? Imaginea nu ecranează decât pentru că ecranul — în locul originalului — este cel care face imaginea. Ecranul — deci tunul* electronic — produce imaginea în loc să o primească (cum face ecranul cinematografic). El o produce în conformitate cu un timp neîntrerupt şi acoperind un spaţiu nelimitat care-l imită pe cel al lumii, fără ca totuşi să aparţină lumii. Ecranul, această anti-lume în lume, produce imagini fără a le referi vreodată la un original oarecare: formă fără materie, imaginea nu păstrează decât o realitate fantomatică, complet spiritualizată. Desigur, se mai poate ca o asemenea imagine să se refere la un original — dar, ca spectator al ei, nu o voi şti niciodată; deosebirea între imaginea fictivă şi imaginea în care se manifestă un original îmi scapă. Ficţiunea şi trucajul ţin de regimului normal al imaginii pe ecranul televizual, referinţa la un original reprezintă o excepţie.

---

* *Le canon*, cuvânt prin a cărui polisemie („tun" respectiv „canon") J.-L. Marion ironizează statutul de normativitate pe care lumea electronicii pare să-l revendice. — TRAD.

După ce criteriu se reglează o astfel de imagine? Pentru că originalul îi lipseşte, ea se reglează după cel care o vede. Ca orice obiect ea se reglează după subiectul care, activ sau pasiv, o constituie prin simplul fapt de a o putea primi şi a o suporta cu privirea. Şi, de fapt, imaginea televizuală are drept măsură *voyeur*-ul*. Strict contrar vizionarului [*voyant*] (care vede ceea ce este indisponibil şi invizibil), *voyeur*-ul se îndoapă din vizibilul cel mai disponibil. *Voyeur* — aceasta e definiția celui care, sub numele mai neutru de spectator sau consumator, supune, domină şi defineşte imaginea. Pretextele accesului la informație, deschiderii spre lume şi „branşării" la actualitate ascund — prost, de altfel — situații mult mai triviale şi mai constrângătoare totodată.

Voyeur-ul vede numai pentru plăcerea de a vedea: grație tehnicii, el poate în sfârşit să sucombe fără limite, nici restricții fascinației acelei *libido vivendi* pe care Părinții au denunțat-o din totdeauna: plăcerea de a vedea, de a vedea totul şi mai ales ceea ce n-am dreptul sau puterea de a vedea, plăcerea de a vedea totodată fără să fiu vreodată văzut — pe scurt, de a stăpâni prin vedere ceea ce nu-mi revine fără a mă expune privirii celuilalt. *Voyeur*-ul întreține, aşadar, un raport pervers şi neputincios totodată cu lumea de care fuge şi în acelaşi timp o posedă în imagine. *Voyeur*-ul practică un onanism al imaginii.

Voyeur-ul fixează norma imaginii lipsită de original prin exigența poftei sale de a vedea pentru a vedea; fiecare imagine devine, aşadar, validă cu condiția de a satisface această dorință, de a o umple desăvârşit sau în parte; prin urmare, ea trebuie să se conformeze aşteptării acestei dorințe. De unde şi eforturile crainicilor, programatorilor, producătorilor de a ținti această dorință, de a o măsura cu

* Conform dicționarului *Le Petit Robert*, termenul *voyeur* — care n-are un echivalent în limba română, drept pentru care e menționat ca atare — desemnează „persoana care caută să asiste pentru propria sa satisfacție şi fără a fi văzută la o scenă intimă sau erotică" — TRAD.

scopul de a o satisface. Dar aceste pompoase „strategii de comunicare" se bazează ele însele pe un principiu de fier: pentru a fi văzută de *voyeur*-ul ei, orice imagine emisă trebuie să satisfacă în mod exact dorința sa de a vedea, limitele și exigențele sale; așadar, fiecare imagine trebuie să reproducă în imagine măsura unei dorințe; cu alte cuvinte, orice imagine trebuie să se facă idolul *voyeur*-ului ei. O dată cu imaginea, *voyeur*-ul vede satisfacerea dorinței sale, deci a lui însuși. Orice imagine e un idol sau nu este văzută.

Văduvă veselă a originalului său, imaginea nu realizează nici o eliberare, nu deschide asupra nici unei noi perspective: confirmă doar o situație metafizică determinată, nihilismul. Dacă admitem că, la originile ei platoniciane, metafizica a fixat opoziția între lucrul însuși și imagine în beneficiul lucrului însuși, iar, la capătul ei nietzscheean, a răsturnat această opoziție în beneficiul imaginii, socotită la fel de reală ca lucrul însuși, atunci trebuie spus că idolul *voyeur*-ului satisface pur și simplu și în mod exact exigențele nihilismului: nimic nu este în sine, totul depinde de evaluarea care o ratifică sau nu. Idolul televizual nu apare decât dacă *voyeur*-ii îl stimează — în derizoria sa tiranie, sondajul ilustrează în mod ridicol evaluarea tuturor valorilor de către supraom (respectiv, jalnicul telespectator). *Voyeur*-ul, care-și evaluează idolul, satisface într-un mod absolut principiul metafizic după care: *a fi înseamnă a percepe.*

III

Din clipa în care a pierdut accesul la un original, imaginea devine ea însăși numaidecât și obligatoriu un original — în modul unui pseudo- sau contra-original. A deveni o imagine, „a ieși pe post", definește modul prin excelență al prezenței, nu modul său derivat. Un eveniment nu-și dovedește realitatea fiindcă are loc în mod efectiv; căci dacă are loc, el nu a avut niciodată loc decât într-un timp și spațiu

determinate, cu actori şi spectatori în număr limitat, pe scurt, într-o lume definită, fiindcă e reală. Or lumea reală a dispărut de când imaginea o ecranează prin contra-lumea ei; de acum înainte, pentru a avea loc în mod efectiv, evenimentul trebuie să se producă în contra-lumea însăşi — el trebuie să se coboare (sau să se cocoţeze, puţin contează) la rangul de imagine. Singură această contra-lume se eliberează de limitele spaţiului şi timpului, şi difuzează fără sfârşit evenimentul în irealitatea ştearsă a visului. Aşadar, a apărea e mai valoros decât a fi, pentru că a fi nu e decât a apărea. O minusculă manifestaţie în prim-plan valorează mai mult decât o imensă manifestaţie într-un plan tăiat; o nerozie bine „acoperită" valorează mai mult decât o performanţă ignorată. Posibilitatea tehnică de a fi văzut de o masă indefinită de *voyeur*-i conferă astăzi o putere despotică adagioului trivial (şi sartrian) conform căruia: eu sunt ceea ce privirea altuia vrea (şi vede) să fiu. Necesitatea, căreia îi sucombă chiar (şi mai cu seamă) cei mai buni, de a se arăta, de a se face văzuţi, de a nu trece neobservaţi, se bazează pe un principiu metafizic — *a fi înseamnă a fi perceput*. Urmând o strictă răsturnare a platonismului, admitem că imaginea este tot atât, ba chiar mai mult decât lucrul însuşi: ceea ce sunt nu rămâne în spatele a ceea ce par; dimpotrivă, ceea ce par (*look*-ul) investeşte puţin câte puţin iar la sfârşit cu totul straturile profunde ale persoanei. A-ţi afirma identitatea se reduce la a recunoaşte şi în acelaşi timp a transmite o imagine despre sine, un eu-ca-imagine — care să-i satisfacă şi pe *voyeur*-i şi pe cel văzut. Această dorinţă de imagine — dorinţă de a deveni cu totul o imagine — epuizează toată înţelepciunea timpului nostru: chiar şi înţeleptul este înţelept prin imaginea sa, e înţelept ca o imagine. În toate domeniile, toată înţelepciunea se reduce la a te face tot atât de înţelept ca şi imaginea ta. Politicianul, sportivul, jurnalistul, şeful de întreprindere, scriitorul, nici unul nu recunoaşte un bun mai preţios decât acesta — „imaginea mea": eu nu sunt decât eu-ca-imagine.

Publicitate. Termenul se impune aici, dincolo de uzul său curent. Prin publicitate înțelegem întâi de toate modul de a fi al oricărei realități reduse la statutul unei imagini: eu sunt pentru că sunt văzut, şi aşa cum sunt văzut; întâi şi întâi este a mea imaginea care devin, disponibilă pentru orice transmisie, difuziune şi consumare de către *voyeur*-i. De îndată însă ce imaginea care sunt aparține unor *voyeur*-i, ea urmează controlul unei exigențe secunde: pentru ca eu-ca-imagine să poată aparține unor *voyeur*-i trebuie ca aceştia să o estimeze convenabilă lor. Pentru ca *voyeur*-ii să judece acest eu-ca-imagine în calitate de alegători, suporteri, cititorii sau juisori, trebuie cu necesitate ca ei să recunoască în mine-ca-imagine obiectul aşteptat al dorinței lor, sau mai degrabă o imagine a unui obiect; trebuie deci ca acest eu-ca-imagine să se delimiteze exact pe măsura dorinței lor; or, această dorință caută un idol, cu alte cuvinte imaginea unei imagini. Eu trebuie să mă constitui ca imagine nu a mea însămi, ci a idolului aşteptat de *voyeur* — a unui idol, a imaginii unei dorințe, aşadar a unei priviri de *voyeur;* pentru a fi trebuie să mă înstrăinez de două ori: în privirea şi dorința *voyeur*-ilor. Propria mea dorință de a fi văzut pretinde, la sfârşit, să mă las văzut ca o imagine aproximativă a idolului dorit de cei care, pentru a fi, văd. În orice domeniu ar fi, ambiția de a domina îți impune în mod paradoxal să te cobori la rangul unui idol — al unui idol al *voyeur*-ilor. De unde şi mitul modern al lui *grand vu:* cel care, ca imagine, suscită şi satisface dorința tuturor *voyeur*-ilor: fie actorul cosmic (ale cărui concerte de masă mimează lipsa de măsură), fie marele comunicator (care guvernează făcându-se văzut pe ecran), fie, la sfârşit, marea prostituată („Dumnezeu”, după definiția riscată de către Baudelaire). Prostituția trebuie înțeleasă aici într-un sens strict: în regim de imagine televizuală, o fată (în fapt orice lucru) nu accede la ființă decât în măsura în care acceptă nu doar să se reducă la sine-ca-imagine, ci mai cu seamă să-şi conformeze această primă imagine nor-

melor draconice ale unei alte imagini — idolul (dorinței) *voyeur*-ului. De unde iluzia de a aştepta ca printre imaginile noi să apară o realitate absolută, un nou original, în sfârşit adaptat regimului televizual al vizibilului: imaginile nu pot oferi nici un alt original decât ceea ce cunosc; cea mai frumoasă imagine din lume nu poate da decât ceea ce are — un original-în-imagine, o contra-lume în care originalul rămâne mereu o imagine. Aici a fi nu va însemna niciodată decât a fi văzut. A fi văzut nu va însemna niciodată decât a te prostitua, a mima idolul *voyeur*-ului. Marea prostituată — Babilonul — nu desemnează nimic altceva decât o lume [*monde*], a noastră, decât un mod [*mode*] al prezenței, imaginea televizuală. Pentru a fi, trebuie să fii văzut, trebuie, aşadar, să te exhibi ca imagine a unui idol — originalul devine numaidecât inaccesibil, pentru că el se manifestă ca apariție a lui însuşi. Originalul dispare afară numai dacă nu se face imagine — *a fi înseamnă a fi perceput.*

Imaginea ține loc de original, pentru că nimic nu este dacă nu e văzut pe ecran sau nu vede ecranul. Aşadar, originalul dispare fie rămânând invizibil, fie devenind pur şi simplu imagine. Difuzarea şi producerea de imagini n-are drept scop deschiderea unei lumi, ci închiderea acesteia printr-un ecran; ecranul substituie lucrurilor lumii un idol reînnoit fără încetare de *voyeur*-i, idol multiplicat fără limite spațiale şi cronologice, cu scopul de a atinge amploarea cosmică a unei contra-lumi. Structural idolatră, imaginea televizuală ascultă de *voyeur* şi nu produce decât imagini prostituate. Acest onanism al priviri desăvârşeşte figura metafizică a monadei: orice percepție presupus extravertită a lumii se reduce la o expresie a monadei însăşi, care-şi desfăşoară singura ei esență în imagini care țin loc de lume. „Comunicarea" imaginilor exercită astfel o strategie a consumării bunurilor vizuale şi ascultă de piața nevoilor *voyeur*-ilor; departe de a-l zdruncina, ea presupune monadismul autist al *voyeur*-ilor. „Comunicarea" nu numai

că nu comunică nimic — decât numai imagini, idoli de *voyeur*-i, fără original —, dar contrazice orice comuniune. Schimbul idolatriilor pretinde ecrane în fața fiecărei priviri: nu privesc niciodată decât ecranul care mă întemnițează în afara lumii. Ecranul îmi închide lumea, canalele mă fixează de ecran, grila mă hărăzește acestuia în orice clipă. Imaginea constituie în idol orice prototip, pentru că ea însăși se devalorizează cea dintâi în idol. Conservând în mod dublu posibilitatea de a trimite la un original, oricare ar fi acesta, imaginea tiranizează lumea, lucrurile și sufletele. După violența armelor (războiul) și violența cuvintelor (ideologia), cunoaștem astăzi teroarea imaginii idolatre; ca și în cazurile precedente, această violență vrea sufletele noastre — dar, pentru a ajunge la acestea, ea nu mai exercită un șantaj asupra trupurilor noastre (ca războiul), ori asupra inteligenței noastre (ca ideologia). Ea pune stăpânire chiar pe dorința noastră; tirania imaginilor idolatre ne biruie cu consimțământul nostru grăbit. Nu vom mai dori decât aceasta — să vedem sau să fim văzuți, pe măsura dorinței. De acum încolo totul poate trece — pe ecran —, totul e de văzut și de comunicat, dar nimic de dăruit sau de primit, pentru că nimic nu mai persistă în afara ecranului. Potolită prin plăcerea solitară a ecranului, *libido vivendi* [pofta vederii] ne dispensează de a mai iubi interzicându-ne să vedem cealaltă față — invizibilă și reală.

IV

Pură dorință de a vedea care instituie o strictă echivalență între imagine și lucru, *libido vivendi* [pofta vederii] definește o lume în care fiecare lucru se reduce la o imagine și în care fiecare imagine trece drept lucru. Această echivalență e o tiranie absolută: intrarea în lumea imaginilor e mai puțin o eliberare a imaginarului pentru o juisare jubilantă, cât o închidere a minții și dorinței în afara lucru-

rilor, ca într-o închisoare de imagini — un exil imaginal. Cenzura pe care imaginea (erijată în lucru) o exercită în lumea noastră nu autorizează nici cel mai mic acces la original, redus pur şi simplu la statutul unui inimaginabil, al unui lucru de neprefăcut în imagine: ceea ce nu se vede pur şi simplu nu este. Originalul ar trebui, aşadar, să dispară pentru că, prin definiție, el nu apare niciodată.

Această simplă evidență merită totuşi o interogație: în cazul unui eventual original, indică oare invizibilitatea pura şi simpla negare a realității sale? Altfel spus, faptul că originalul rămâne invizibil e de ajuns pentru a descalifica orice original posibil? Or, s-ar putea ca originalul să se definească tocmai prin invizibilitatea însăşi — prin ireductibilitatea lui la o punere în imagine. Să reținem trei exemple ale unei asemenea invizibilități principiale. Cunoaşterea se sprijină întotdeauna pe imagini, sensibile sau inteligibile: în fapt, a cunoaşte un lucru ipotetic constă întotdeauna din reconstituirea lui plecând de la o serie, în principiu incompletă şi nedefinită, de imagini (şi de concepte). Niciodată nu *văd* un cub: cu imaginile a trei din fețele sale constitui un „lucru" căruia nu-i voi vedea niciodată dintr-o singură ochire cele şase fețe, dar pe care-l gratific cu şase fețe plecând de la primele trei şi de la exigențele conceptului matematic de cub. În orice percepţie, referentul sau lucrul însuşi îmi rămân invizibile: din ele nu văd în mod efectiv decât câteva aspecte, câțiva parametri, în virtutea cărora deduc o totalitate pe care în mod efectiv n-am avut-o niciodată sub ochi. Această depărtare între lucrul văzut şi originalul invizibil poate fi numită, după filozofi, distanța dintre accidente (sau atribute) şi substanță, dintre fenomen şi lucrul-în-sine, dintre intuiția care saturează şi intenție, dintre semn şi referent etc. Nu e mai puțin adevărat că trăim şi ne mişcăm nu în mijlocul a ceea ce vedem, ci în legătură, prin ceea ce vedem, cu ceea ce nu vedem. Ceea ce nu vedem poate dobândi două statute. Sau ceea ce nu vedem total, dar care, după mai multe priviri, ar putea de-

veni în întregime vizibil (cubul, această pagină, acest stilou, această maşină ce trece pe stradă, această piesă etc.) — vizibil potențial, întotdeauna invizibil în act. Sau ceea ce vedem, dar nu va egala niciodată ceea ce vizăm în realitate: dacă privim pentru a simți un lucru sublim, o bucurie, un lucru frumos, iubire, ceea ce vizăm în acest spectacol nu se rezumă nici la ceea ce vedem de fapt, nici la ceea ce încercăm să simțim; e vorba pe drept cuvânt de ceea ce depăşeşte în modul cel mai radical interioritatea noastră şi o depăşeşte tocmai de aceea. Aici invizibilul va rămâne mereu ca atare, cu atât mai mult cu cât îl voi putea vedea ca atare: invizibilul se confirmă prin însăşi sporirea vizibilului.

Astfel accedem la cel de-al doilea mod în care invizibilul îşi marchează ireductibilitatea. Dacă văd ca obiectiv nu un obiect neînsuflețit oarecare, ci o față [*visage*] — ce văd în fapt? Fără îndoială o siluetă, o alură, o figură, trăsăturile feței etc. Dar în cele din urmă acestea nu mă interesează: cutare sau cutare detaliu, o anumită culoare sau rictus ar putea să se modifice, fără ca fața pe care o vizez să varieze cu adevărat în ochii mei; se ştie că o față mă poate atrage (şi încă puternic) pentru o trăsătură neînsemnată (pentru oricare altul afară de mine) şi că, invers, pot să nu remarc vreodată o anumită trăsătură evidentă a persoanei iubite (culoarea ochilor etc.). E vorba cumva aici de o lipsă de atenție? Nicidecum, pentru că privirea mea, aici eventual îndrăgostită, se adresează intens acestei fețe, pe care vrea să o vadă cu totul, pentru că aşteaptă de la ea totul. Dar ceea ce ea vrea să vadă nu coincide cu ceea ce fața oferă spre a fi văzut oricărei alte priviri; indiferența va vedea fără dificultate, chiar când e puțin atentă, culoarea ochilor sau detaliul înfățişării; de ce eu şi privirea mea pasionată nu vedem ceea ce imaginea altuia dă să se vadă atât de uşor? Fără îndoială pentru că nu vreau să văd ceea ce se dă spre a fi văzut în mod vizibil. Ce vrea, aşadar, privirea mea dacă nu vrea să vadă vizibilul acestei fețe?

Negreşit, vrea să vadă în ea invizibilul. Dar cum ar putea o faţă vizibilă să vadă ceva invizibil? Cum ar putea vreodată o privire sensibilă să vadă pe cineva invizibil? Răspunsul, paradoxal, vine totuşi de la sine: privirea mea pasionată nu poate vedea pe faţa celuilalt decât singura parte care nu oferă nimic de văzut — pupilele a doi ochi, găuri obscure şi vide. De ce să privilegiem însă acel loc în care — pe drept cuvânt — nu e nimic de văzut? Pentru că acest nimic invizibil nu consemnează nici un vizibil nou, nici un contra-vizibil, ci originea invizibilă a privirii celuilalt asupra mea. Nu văd faţa vizibilă a celuilalt, obiect încă reductibil la o imagine (aşa cum o cer jocul social şi machiajul ei), ci privirea invizibilă care ţâşneşte din pupilele obscure ale celeilalte feţe; pe scurt, văd altul feţei vizibile. A privi cu seriozitate (deci pasional) faţa celuilalt se reduce la faptul de a viza în ea tocmai invizibilul — respectiv privirea sa invizibilă aşezată asupra mea[1]. Intenţionalitatea iubirii se sustrage astfel puterii imaginii pentru că privirea mea, prin definiţie invizibilă, pretinde să încrucişeze aici o altă privire, prin definiţie invizibilă. Iubirea se sustrage imaginii şi, de aceea, atunci când imaginea vrea să pună stăpânire pe iubire reprezentând-o în mod vizibil, ea cade în pornografie, insignifianţă sau în amândouă acestea împreună.

Rămâne o a treia ocurenţă a invizibilului. Am câştigat faptul că privirea, iubită sau iubitoare, scapă imaginii şi pune în act invizibilul. Aici trebuie să presupunem o ultimă ipoteză: ca această privire să fie până într-atât de sfântă încât să poată furniza, ca o transparenţă, icoana lui Dumnezeu, invizibil prin excelenţă. Această ipoteză se pune de fapt în cazul lui Hristos Iisus, pe Care Sfântul Pavel nu ezită să-L numească „icoana Dumnezeului nevăzut" (*eikon tou aoratou Theou* — *Coloseni* 1, 15). Cum anume se exercită, aici, invizibilitatea? Hristos nu oferă privirii o icoană

[1] Această analiză a fost dezvoltată mai pe larg în *Prolégomènes à la charité*, p. 107 *sq.* şi *supra*, p. 43–45.

decât manifestând o față, adică o privire, ea însăşi invizibilă. E vorba deci, într-o primă etapă, de o încrucişare a privirilor, conform schemei îndrăgostiților; cu privirea mea invizibilă privesc o privire invizibilă care mă priveşte în față; fiindcă în icoană nu este vorba atât de mine care văd un spectacol cât despre o altă privire care o susține pe a mea, o înfruntă şi, eventual, o doboară[2]. Dar Hristos nu propune privirii mele doar să vadă şi să fie văzută de către privirea Sa; dacă cere din partea mea o iubire, aceasta nu este o iubire pentru El, ci pentru Tatăl Său; dacă pretinde să-mi ridic ochii asupra Lui, nu e pentru a-L vedea doar pe El, ci pentru a-L vedea deopotrivă şi mai cu seamă pe Tatăl: „Cine M-a văzut pe Mine L-a văzut Tatăl, Filipe!" (*Ioan* 14, 9). Dar pentru că Tatăl rămâne invizibil, cum pot să-L văd pe Tatăl văzându-L pe Hristos? Nu constituie oare Hristos doar ceea ce se poate vedea din Tatăl în locul Tatălui, ceea ce ține loc în mod vizibil invizibilității Tatălui? În această interpretare, Hristos nu L-ar arăta deci pe Tatăl, ci S-ar substitui Lui, locțiitor vizibil al unui invizibil pe care L-ar oculta prin însuşi faptul că ar pretinde să-L arate[3]. Or, Iisus Hristos nu vine pe pământ decât pentru a-L slăvi pe Tatăl, iar nu pentru a-Şi face văzută propria Sa slavă: „Izbăveşte-Mă, Părinte, de ceasul acesta. Dar pentru ceasul acesta am venit. Părinte, preaslăveşte-Ți numele" (*Ioan* 12, 27). Trebuie, aşadar, să înțelegem cum anume

---

[2] Despre icoană, vezi *Dieu sans l'être*, Paris, Fayard, 1982[1], „Quadrige", PUF, 1991[2], ch. I: „L'idole et l'icône". Despre idol, vezi „Ce que nous montre l'idole", în *Rencontres de l'École du Louvre, L'idole*, Paris, 1990, p. 23–34.

[3] Celebra formulă a Sfântului Irineu: „*Invisibile etenim Filius, Pater — visibile autem Patris, Filius*" (*Contra ereziilor* IV, 6, 6) nu trebuie înțeleasă conform unei partiții reale (partea vizibilă a Tatălui ar fi Fiul; partea invizibilă ar fi Tatăl), ci potrivit manifestării iconomice. Altfel spus „*Omnibus igitur revelavit se Pater, omnibus Verbum suum visibilem faciens*" (*ibid.* IV, 6, 5): Tatăl Se descoperă făcându-Şi vizibil Fiul, El Însuşi mai înainte invizibil. Sau încă: „*Filius revelat agnitionem Patris per suam manifestationem; agnitio enim Patris est Filii manifestatio*" (*ibid.* IV, 6, 3, ed. A. Rousseau, „Sources chrétiennes" 100, respectiv p. 450–451, 448–449 şi 442–443). A cunoaşte pe Tatăl invizibil se reduce la a accepta manifestarea Fiului. O dată ce Fiul S-a manifestat în vizibil, nu mai rămâne nimic de manifestat din invizibilul patern.

Hristos Iisus oferă nu numai o imagine vizibilă a Tatălui Care rămâne invizibil, ci o față (vizibilă) a invizibilului însuşi (Tatăl), o imagine vizibilă a invizibilului *ca invizibil*. Dacă ne sustragem acestui paradox, nu ne va rămâne altceva decât să-l interpretăm plecând de la logica imaginii: dacă orice imagine despre Dumnezeul invizibil oferă doar o uzurpare caricaturală, atunci Iisus Hristos trebuia condamnat la moarte pe pentru blasfemie; ceea ce s-a şi făcut (*Matei* 26, 66). Numai paradoxul unei arătări iconice a invizibilului în vizibil ne-ar putea îngădui să-L primim pe Hristos fără să-L răstignim pentru blasfemie. Dar acest paradox nu devine inteligibil decât dacă putem smulge icoana logicii imaginii. Aşadar, numai dacă ne vom smulge noi înşine tiraniei imaginii. Invizibilul lucrului, al privirii şi al „Dumnezeului nevăzut" ne cere astfel să facem un nou pas.

V

În fața situației contemporane a imaginii — care uzurpă orice realitate tocmai pentru că se erijează în normă a oricărui lucru posibil —, pare a se impune o atitudine în acelaşi timp simplă din punct de vedere conceptual şi sfântă din punct de vedere spiritual: iconoclasmul. Dacă imaginea pretinde să se impună drept propriul său original, deci să se mulțumească cu ea însăşi, invizibilul trebuie să revendice în mod definitiv invizibilitatea. Nici o față, mai cu seamă cea a Dumnezeului unic, nu poate, nici nu pretinde să se facă văzută. A vedea pe Dumnezeu e o blasfemie şi, în orice caz, o imposibilitate. Multe spirite religioase înclină spre acest răspuns radical, nu numai în secolele VII–VIII, nu numai în islam sau iudaism. Putem chiar prevedea că în viitor, sub pretextul de a rezista tiraniei imaginii ce se va înteți, acestora li se vor ralia şi sufragiile altora. Iconoclasmul însă implică o raliere completă la această tiranie: în

fapt el se mărgineşte să inverseze atitudinea comună față de definiția dominantă a imaginii ca normă a lucrului; în loc de a include în ea fața lui Dumnezeu, iconoclasmul împământeneşte divorțul între această față şi orice imagine; fapt prin care legitimează în mod absolut tirania modernă a imaginii, normă a lucrului. Or, seriozitatea dezbaterii ne cere să examinăm, dincolo de acest aranjament, dacă modelul modern (televizual) al imaginii epuizează esența vizibilului sau dacă, eventual, i se poate opune un model radical distinct față de imagine. Nu s-ar putea oare ca dezvoltarea exact contemporană a imaginii (în pictura post-cubistă) să schițeze deja caracterele unei alte istorii a imaginii?

Cel puțin din punct de vedere istoric, un model al imaginii s-a opus iconoclasmului şi, cel puțin în Biserică, a triumfat. Este vorba despre icoană. Cuvântul *icoană* nu desemnează aici un gen pictural particular, de exemplu, „icoanele" pe lemn (fiindcă frescele romanice şi mozaicurile bizantine sau anumite statui gotice nu sunt mai puțin icoane decât „icoanele", ba uneori sunt chiar mai mult decât unele dintre ele, târzii şi anecdotice). *Icoană* desemnează aici o învățătură despre vizibilitatea imaginii, mai exact despre uzul acestei vizibilități. Această învățătură se caracterizează — pe scurt — prin două inovații radicale.

Duo-ului (sau duelului) alcătuit din privirea spectatoare şi vizibilul obiectiv i se substituie un trio format din privirea spectatorului, vizibilul obiectiv, dar şi un prototip. Prototipul nu joacă aici nici mai întâi, nici în exclusivitate rolul, în cele din urmă foarte banal, al unui original (reprodus mimetic de vizibilul obiectiv), al unui referent (eventual inaccesibil) sau al unei fantome din lumea de dincolo; el nu intervine ca al doilea vizibil, în spatele primului, disimulat de primul obiectiv într-o mimetică incontrolabilă, inutilă, indefinit repetabilă; el intervine ca a doua privire care, prin ecranul străpuns al primului vizibil (imaginea pictată, sculptată etc.), priveşte în față [*envisage*] întâia

față [*visage*], cea a spectatorului privitor. În fața imaginii profane, eu rămân văzătorul [*le voyant*] nevăzut al unei imagini care se reduce la rangul de obiect (obiectul estetic rămâne un obiect) constituit, cel puțin în parte, de privirea mea. În fața icoanei, dacă rămân văzător, mă simt văzut (*trebuie* să mă simt astfel, ca să fie vorba efectiv despre o icoană). Astfel, imaginea nu mai ecranează (sau, ca pentru idol, oglindeşte), pentru că prin ea şi sub trăsăturile sale mă priveşte în față o altă privire — invizibilă ca toate privirile. Originalul nu ține deci deloc de obiectivitatea (confiscată sau nu de imagine) pe care ar dubla-o. Originalul intervine traversând obiectivitatea transformată în imagini ca pură privire ce încrucişează o altă privire.

Prin urmare, miza dispozitivului icoanei nu priveşte percepția vizibilului sau esteticul, ci parcursul încrucişat a două priviri; pentru ca văzătorul [*voyant*] să se lase văzut şi să se elibereze de statutul de *voyeur*, el trebuie să urce prin icoana vizibilă spre originea privirii celeilalte, mărturisind şi admițând astfel că este văzut de ea. Sinodul VII Ecumenic de la Niceea (sau Niceea II) formulează cu toată precizia cerută: „Căci pe cât de des sunt văzuți aceştia [Hristos, Fecioara, sfinții] printr-o întipărire iconică (*di' eikonikes anatyposeos horontai*), pe atât şi cei care le contemplă pe acestea [icoanele] sunt îndemnați să-şi aducă aminte de prototipurile lor (*ton prototypon*), să le dorească şi, sărutându-le, să le aducă o venerație respectuoasă (*proskynesis*), dar nu o adevărată adorare (*latreia*), care potrivit credinței noastre nu se cuvine decât naturii divine”[4]. „Venerația respectuoasă” [închinarea] nu se confundă cu adorarea: aceasta din urmă priveşte o natură (reală), cea dintâi o privire (ireală, intențională); în fața icoanei nu e nevoie

---

[4] Niceea II, canonul 7, după Mansi, XIII, 378 *sq*. (Denziger, *Enchiridion Symbolorum*, n. 302). Texte greceşti şi latine cu o nouă traducere (de către M.F. Auzepy) în *Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du Colloque international Nicée, Paris, 2–4 octobre 1986, édités par F. Bœspflug şi N. Lossky, Paris, Cerf, 1987, p. 32–35.

de adorație, pentru că suportul vizibil și real (imaginea cu materialul său) nu merită ceea ce numai o natură divină (în Euharistie prin excelență) cere; e nevoie însă de venerație, cu alte cuvinte prin imaginea vizibilă trebuie să urcăm și să ne expunem contra-privirii invizibile a prototipului. Icoana nu se oferă pentru a fi văzută, ci pentru a fi venerată, pentru că astfel ne face să fim văzuți de prototipul ei. Icoana trebuie traversată de venerația privirii mele ca răspuns dat unei prime priviri. Lucru pe care Sinodul II de la Niceea îl descrie în mod exact reluând fericit formula Sfântului Vasile cel Mare: „Cinstirea dată icoanei străbate/trece (*diabainei*, *transit*) la prototipul ei"[5]. Astfel, învățătura despre icoană rupe în mod radical cu statutul imaginii, pentru că obiectului vizibil (care ajunge astăzi să excludă orice alt lucru) ea îi substituie un tranzit vizibil în care se încrucișează și se expun una în fața celeilalte două priviri, văzătoare [*voyants*], una văzută, alta vizată — cel puțin.

Rămâne să determinăm care anume imagini pot fi calificate drept icoane. Dat fiind că icoana e definită de o a doua privire care o privește în față pe prima, imaginea vizibilă nu o mai ecranează; dimpotrivă, ea se lasă străpunsă; dar în ea se încrucișează două priviri. Astfel, în mod paradoxal, suprafața vizibilă trebuie să se șteargă, sau cel puțin să șteargă în ea orice opacitate care ar întuneca intersectarea privirilor; icoana *slăbește* în ea imaginea, pentru a preveni orice auto-suficiență, auto-nomie, auto-afirmare. Icoana inversează logica modernă a imaginii: departe de a revendica echivalența ei cu lucrul afișându-se în slavă, ea își demachiază fața de iluziile magice [*prestiges*] ale vizibilului, pentru ca o transparență insensibilă să o facă efectiv translucidă contra-privirii. Icoana nu ne pretinde să o vedem, ci ne oferă faptul de a o vedea sau de a ne lăsa văzuți prin ea. Imagine înfrântă, slăbită, pe scurt străpunsă,

[5] *Despre Duhul Sfânt* XVIII, 45, *PG* 32, 149C, și ed. B. Pruche, „Sources chrétiennes" 17[bis], Paris, 1968, p. 406, 7.

icoana lasă să se ivească prin ea o altă privire, pe care o face să se vadă. Ea se retrage în jurul evidenței invizibile pe care o dezvăluie totuşi. De acum înainte întrebarea se formulează astfel: unde să întâlnim, în mod originar, o imagine care să se debaraseze de propria sa vizibilitate pentru a lăsa ca în ea să străbată o altă privire? Răspunsul se impune: Sluga lui Iahve se lasă literalmente desfigurată (îşi pierde strălucirea vizibilă a feței Sale) ca să facă voia Domnului (care va apărea numai în faptele Sale). Sluga Îşi sacrifică fața — se lasă debarasat de „imaginea” Sa: „... precum mulți s-au spăimântat de El — aşa de schimonosită Îi era înfățişarea Lui şi chipul Lui atât fără de asemănare cu oamenii” (*Isaia* 52, 14; cf. *Psalmi* 21, 7). Ştergându-Şi orice slavă de pe fața proprie, până la a-Şi întuneca chiar şi umanitatea Sa, Sluga nu lasă să se mai vadă în Ea decât faptele Sale: acestea decurg din ascultarea de voia lui Dumnezeu pe care o lasă să se arate: „Spune-voi numele Tău fraților mei; în mijlocul adunării Te voi lăuda” (*Psalmi* 21, 23). Renunțarea imaginii la ea însăşi — condiția mutației ei în icoană — se realizează deci în ascultarea celui care-şi pierde fața, renunță la vizibilitatea sa pentru a face voia lui Dumnezeu. Logica acestei slave paradoxale o desfăşoară Hristos: „Şi L-au scuipat în obraz şi L-au bătut cu pumnii, iar unii Îi dădeau palme zicând: «Prooroceşte, Hristoase, cine Te-a lovit!»” (*Matei* 26, 67–68). De fapt, tocmai în momentul în care Hristos îşi pierde figura omenească El devine figura voinței divine: ceea ce se figurează în El nu mai e figura Sa omenească; pierzându-Şi chipul, El dă chip unei sfințenii rămase invizibilă fără sipetul (iar nu ecranul*) trupului Său. Când pe față slava se debarasează de orice imagine, trupul rămâne cel care, ascultând de o altă voință, arată acest altul însuşi: „Jertfă şi prinos n-ai vrut, dar mi-ai întocmit trup; ardere de tot şi jertfă pentru

* Alt joc de cuvinte în baza omofoniei dintre cuvintelor *écrin* („sipet”) şi *écran* („ecran”) — TRAD.

păcat n-ai cerut. Atunci am zis: «Iată vin!» În capul cărții este scris despre mine, ca să fac voia Ta" (*Psalmi* 40, 7–9, după *Septuaginta*). În gesturile trupului care împlineşte nu voia Sa, ci voia lui Dumnezeu, Hristos indică nu fața Sa, ci urma lui Dumnezeu. Figura Sa desfigurată se oferă astfel ca o transparență pentru ca în ea să ne privească privirea lui Dumnezeu. Înfrângerea imaginii care a avut loc o dată cu desfigurarea lui Hristos eliberează cea dintâi icoană: vălul Veronicăi nu şterge o față vizibilă, ci kenoza* oricărei figuri — kenoza imaginii, „chipul de rob" (*morphe doulou* — *Filipeni* 2, 7) — şi lasă să apară urma invizibilului care ne priveşte în față.

VI

Icoana vine deci din kenoza imaginii. Prima kenoză (cea a Logosului) permite întâia „icoană a Dumnezeului nevăzut". În mod reciproc, Hristosul atestă faptul că ne oferă o autentică icoană a Tatălui (nu o simplă imagine de sine) prin kenoza voii Sale proprii predate Tatălui. Autoafirmarea imaginii, ca toate celelalte autoafirmări, nu cedează decât în fața unui abandon: tocmai pentru că icoana nu se dă pentru ea însăşi, ci se debarasează de propriile sale iluzii magice [*prestige*], poate cere venerație — venerație pe care nu o confiscă, ci o lasă să treacă prin ea până la prototipul invizibil. Rămâne de înțeles felul în care paradigma teologică a unei kenoze a imaginii se poate traduce în principii estetice. Aici trebuie să ne mărginim la a propune câteva indicii în favoarea pertinenței estetice a unei atare kenoze.

* *Kenosis*, care în limba greacă înseamnă „golire, deşertare", e termenul folosit de Sfântul Apostol Pavel în *Filipeni* 2, 7 pentru a desemna mişcarea de pogorâre a lui Dumnezeu spre om prin Întruparea şi Crucea lui Iisus Hristos. În teologia patristică kenozei îi corespunde simetric mişcarea de urcare a omului spre Dumnezeu, aşa numita *theosis* sau „îndumnezeire" a omului în Hristos, Capul Bisericii — TRAD.

Pictura contemporană practică deja, cel puțin în anumite şcoli (*art minimal*, *arte povera*, *ready made* etc.), o sărăcire sistematică a spectacolului oferit privirii de către operă; pe de-o parte, poate fi vorba despre alegerea unor materiale foarte banale, adică vulgare (carton, ghips, ambalaje, diverse deşeuri etc.); pe de altă parte, poate fi vorba de renunțarea la invenția plastică, refolosind obiecte sau forme deja produse, cu alte cuvinte duplicându-le fără inovație, aproape la infinit. De unde şi apariția non-obiectelor de artă care, în muzeu, decepționează până într-atât spectatorul, încât, cu plăcere sau nu, acesta trebuie să-şi reconsidere relația de satisfacție şi posesiune față de obiectul vizibil. Strategia acestor estetici vizează tocmai eliberarea privirii de imagine (decepția o întoarce înapoi spre spectator) şi, totodată, a imaginii de privire (nulitatea vizibilului sustrage imaginea dorinței *voyeur*-ului), pe scurt urmăreşte să disocieze închiderea reciprocă a privirii şi a imaginii una de către cealaltă. Fără îndoială, aici este vorba de o întâlnire de tendințe mai mult decât de o doctrină; la fel de neîndoielnic, sărăcirea imaginii nu merge, în şcolile contemporane, până la a recunoaşte o a doua privire care o priveşte în față pe prima prin ecranul vizibilului; nu e mai puțin adevărat că o strategie a imaginii sărace încearcă efectiv să redea privirii libera inițiativă şi libertatea sa problematică.

Ne putem întreba dacă arta creştină n-a încercat oare, conştient sau nu, în fiecare din momentele în care ea a făcut realmente epocă, să practice o kenoză a imaginii; dacă nu tocmai respectul acestei kenoze o rânduieşte (sau nu) spre Hristos. Ca imaginea să nu revendice nici o autosuficiență, ci să trimită la un altul decât ea se poate realiza în mai multe feluri. Fie scobind ecranul vizibil cu o contra-privire reperabilă ca invizibilă (cum fac „icoanele”, sculptura romană şi cea gotică). Fie prin deturnarea luminii, în afara funcției ei de luminare a prezentului, spre a asigna infinitul, invizibilul, intangibilul (ca în cupolele ba-

roce, Rubens etc.). Fie prin folosirea umbrelor şi luminilor nu pentru a confirma formele vizibile, ci pentru a le confunda şi dizolva în favoarea apariţiei indecise a spiritului invizibil (Caravaggio, Rembrandt, Le Nain). Ar putea fi menţionate şi alte dispozitive. Importantă e mai ales trăsătura lor comună: faptul că iluzia magică [*le prestige*] a imaginii sau a obiectului vizibil se sărăceşte, se autolimitează, pentru ca venerarea să nu se raporteze la ea, la imagine, ci la prototipul, eventual vizabil prin el.

Dacă o asemenea sărăcie caracterizează arta creştină, de aici vom putea extrage un corolar surprinzător dar plauzibil: urâţenia, adesea indiscutabilă, a artei sulpiciene* nu trebuie totuşi să o descalifice. Căci aşa cum remarca într-o zi André Frossard, în faţa unei *Fecioare* de Rafael se strigă „un Rafael!”, dar în faţa unei *Fecioare* sulpiciene o recunoaştem pe Fecioara însăşi. Mai mult decât „arta mare”, arta sulpiciană practică, aşadar, sărăcirea imaginii şi transferul venerării de la imagine spre original. Arta ei săracă (*arte povera*) involuntară o asigură cel puţin împotriva tentaţiei de a confisca vreodată veneraţia în profitul imaginii, o apără, aşadar, împotriva oricărei tiranii a imaginii. Acest paradox al artei sulpiciene nu este evident de ajuns pentru a compensa slăbiciunea evidentă a artei religioase din secolul XX; el explică cel puţin de ce tocmai, ba chiar mai ales contribuţia unor artişti notabili n-a schimbat nimic din acest eşec. În capelele lor nu e nimic de recunoscut decât faptul că „e un Matisse!”, „e un Cocteau!”, — deci că e ceva de văzut, dar nu şi pentru a ne ruga — pentru a fi văzuţi; sau atunci trebuie să uităm că sunt „un Matisse” sau „un Cocteau” — trebuie să uităm vizibilul.

* Artă vândută odinioară în cartierul Saint-Sulpice din Paris, care poartă numele episcopului de Bourges († 647) şi totodată al unui ordin religios al Bisericii Catolice. Ea includea şi opere realizate în stil neobizantin, promovate în cursul secolului XIX alături de alte stângace reproduceri ale artei medievale latine, într-un moment de resurecţie programată a artei sacre. Reabilitarea primitivismului şi a simbolismului de către arta sulpiciană va influenţa în parte pictura profană a secolelor XIX–XX — TRAD.

Aceste capele îşi celebrează autorii, nu destinatarul — ele au funcţia de simplii idoli, nu de icoane. Dacă urâtul nu oferă sfinţeniei sipetul său cel mai bun (dar sfinţenia nu se dispensează oare de orice sipet?), în schimb frumosul poate s-o ecraneze.

Unde anume se realizează deci în mod exemplar kenoza imaginii în beneficiul sfinţeniei lui Dumnezeu? În liturghie. Liturghia propune evidenţei un spectacol vizibil, care convoacă şi eventual umple vederea, dar şi auzul, mirosul, pipăitul, ba chiar şi gustul. Ea desăvârşeşte orice estetică posibilă şi poate deci să pară spectacolul total, mai mult decât opera, care de altfel o mimează şi din care, prin *oratio*, şi provine de altfel. Totuşi, această apoteoză a imaginii rămâne ea însăşi o iluzie, sau, cu titlu de iluzie, o deviaţie şi o tentaţie. Fiindcă în actul liturgic celebrantul acţionează *in persona Christi* — în numele lui Hristos şi în rolul Lui: Hristos vorbeşte în citirile biblice, El se face văzut, atins, mâncat, respirat în Trupul Său euharistic. Orice liturghie Îl face să apară pe Hristos şi vine de la El. Fără îndoială, faptul de a percepe, în fapt de a rata, celebrarea ca pe o „mare mesă” [*grand'messe*], cu alte cuvinte ca pe auto-celebrarea ideologică şi strâmtă a unei comunităţi de interese, cultură sau putere, este mereu posibil. Dar aici este vorba despre pervertirea unei priviri deja în întregime câştigată de spectacolul idolatru şi în mod hotărât închisă încrucişării sale de către o privire invizibilă. Oricine vede Liturghia euharistică ca pe un spectacol condamnă la idolatrie mai puţin Liturghia, cât se condamnă pe sine însuşi, cu regret sau plăcere, puţin contează. Atitudinea privirii mele în faţa Liturghiei decide atitudinea mea de ansamblu în faţa încrucişării vizibilului de către invizibil. S-ar putea ca numai Liturghia să ne convoace încă la o asemenea decizie: să provoace judecata ultimă a oricărei priviri, care, în faţa ei şi numai a ei, trebuie fie să persiste încă în voinţa de a vedea un idol, fie să accepte să se roage. A mă ruga înseamnă aici: a lăsa cealaltă privire (sau celălaltul privirii)

să mă vadă. Singură Liturghia sărăceşte destul imaginea pentru a o sustrage oricărui spectacol, pentru ca astfel să apară splendoarea pe care ochii nu o pot nici spera, nici suporta, dar pe care iubirea — revărsată în inimile noastre — o poate îndura.

Pentru a nu rămâne orbi — obsedați de inundația încăpățânată a imaginilor înțepenite care ne zideşte ochii —, pentru a ne elibera de tirania noroioasă a vizibilului, trebuie să ne rugăm — să mergem să ne spălăm la scăldătoarea Siloam. La scăldătoarea Celui trimis, Care n-a fost trimis decât pentru aceasta — ca să ne dăruiască vederea invizibilului.

Prototipul şi imaginea

I

Dacă ar fi vorba să pretindem de la o imagine să facă vizibilă sfințenia Celui Sfânt, cine n-ar invoca mai degrabă iconoclasmul? Căci sfințenia Celui Sfânt prin excelență se marchează prin exceptarea ei de la orice determinație care i-ar slăbi necondiționatul și i-ar mărgini infinitul. Cel Sfânt, pe care-L protejează imensa Lui separație, Se sustrage oricărei înțelegeri, atât a minții, cât și a simțurilor. „Nici carnea, nici sângele, nici vrerea bărbătească" (*Ioan* 1, 13) n-ar putea forța spre vizibilitate ceea ce „ochiul n-a văzut, urechea n-a auzit și la inima omului nu s-a suit" (*Isaia* 64, 3 = *1 Corinteni* 2, 9), tocmai pentru că pe acestea „Dumnezeu le-a gătit celor ce-L iubesc pe El" (*ibid.*). Dar cum anume poate pregăti Dumnezeu Însuși pentru vizibilitate ceea ce este invizibil pentru orice spectacol al propriei Sale slave? Tentația iconomahă nu încetează să renască și să seducă, în timpurile noastre fără îndoială mai mult decât în altele, pentru că ea reiterează obstinat o evidență pe cât de incontestabilă, pe atât de mărginită: niciodată Cel Sfânt nu se percepe, pentru că doar vizibilul se vede, pe măsura spectacolului care este întotdeauna în acord cu puterile noastre. Or, orice spectacol nu accede la vizibilitatea sa decât supunându-se condițiilor de posibilitate ale obiectelor experienței vizuale, cu alte cuvinte unei

intuiții, inteligibile sau sensibile; și într-un caz și în celălalt, intuiția se măsoară ea însăși pe dimensiunile spiritului care o primește definindu-se, așadar, prin finitudine. Asupra acestei constatări fenomenologia e de acord cu filozofia critică: nici un fenomen nu intră în vizibilitatea unui spectacol, dacă nu se supune mai întâi condițiilor acestei vizibilități înseși: donarea către un spirit finit. Prin urmare, cea mai elementară pietate ar ține de această dilemă inevitabilă: fie Cel Sfânt se păzește ca atare, dar se refuză atunci oricărui spectacol vizibil — iar sfințenia lui Dumnezeu rămâne fără imagine și fără față; fie imaginea care-L livrează pe Cel Sfânt vizibilului nu-L abandonează decât ca pe o victimă ocării călăilor — iar imaginea, văduvită de orice sfințenie, împlinește o blasfemie obscenă. Sau invizibilul, sau impostura. Raportată la timpul nostru, alternativa iconomahă astfel schematizată dobândește o remarcabilă pertinență. Locuim — e o indiscutabilă trivialitate — într-o lume de imagini, unde de altfel însuși fluxul imaginilor ne despoaie poate de un sălaș în lume și de un acces la imagine. Această situație întărește suspiciunea iconoclastă: între toate aceste imagini, indefinit reînnoite fiindcă sunt absolut vane, uniform necuviincioase în virtutea banalității, ce spațiu virgin rămâne oferit eventualei vizibilități a sfințeniei? Dezlănțuirea imaginară nu ocupă oare orice posibilitate, până acolo încât să întunece, fără cea mai mică reținere, cea mai modestă rezervă unde să poată începe să apară, fie și numai în schița unei enigme, Cel Sfânt? Mai mult: dacă imaginile trebuie, ca acum, nu doar să se supună condițiilor de posibilitate ale experienței, ci să se conformeze și condițiilor punerii în spectacol, incompatibilitatea între sfințenie și cea mai mică imagine nu se va adânci într-un conflict de moarte? Dincolo de condițiile receptării sale (intuiție, finitudine), prin condițiile producției sale (spectacol, mesaj, difuzare) imaginea, de acum înainte regie, se erijează în mod nemijlocit și radical în idol — ba chiar revendică acest titlu. Or idolul nu conturea-

ză o oglindă invizibilă decât delimitând măsura primului vizibil pe care privirea noastră l-ar putea viza săturându-se în el, deci ultimul vizibil pe care l-ar putea suporta fără să slăbească; pe scurt, idolul face ca privirea văzătoare [*voyant*] să vadă în mod indirect amploarea propriei sale priviri prin oglinda unui spectacol extrem; se închide oricărui altul, pentru că închide privirea asupra originii sale finite. Întotdeauna într-o lume de imagini, deci de idoli, violenţa iconomahă va putea apărea drept unica apărare împotriva blasfemiei universale a spectacolelor — întâi de toate a celor ce pretind să etaleze în vizibilitatea noastră slava Celui Sfânt, pe care nimeni nu poate să-L vadă fără să nu moară.

II

Fără îndoială, excesul imaginii nu caracteriza atât de mult epoca Sinodului II de la Niceea[1] cât o caracterizează pe a noastră. Totuşi, acest Sinod ne oferă o decizie teoretică, a cărei genială îndrăzneală ne poate încă lumina, chiar mai mult decât suntem nevoiţi să o luminăm, ca istorici, noi înşine. Dar prin şi dincolo de travaliul hermeneutic asupra textului său, înţelegerea Sinodului II de la Niceea ne cere să ne lăsăm interpretaţi noi înşine cu ajutorul conceptelor sale fundamentale. Aceste concepte se ordonează toate după o decizie: dat fiind că imaginea, percepută după logica ei comună, conduce la dilema iconoclastă, sfinţenia Celui Sfânt ne cere, pentru ca să-I primim revelaţia în vizibilitate, să-I construim un model teoretic absolut diferit decât cel care conduce la idol — modelul icoanei. Ruptura dintre idol şi icoană nu tolerează nici un compromis. Rămâne să degajăm fenomenologic prin ce anume scapă

[1] Ţinut în 787 pentru a soluţiona disputa iconoclastă. Prezentul studiu şi-a avut locul în cadrul unui colocviu care celebra la *Collège de France* aniversarea a 1200 de ani de la acest Sinod.

icoana consecințelor catastrofice (iconomahe) ale idolului, cu alte cuvinte să precizăm în care şi în ce limite canonul 7 al Sinodului II de la Niceea eliberează şi pentru noi un acces al invizibilului la vizibil. Prima decizie se enunță astfel: „Definim cu toată dreptatea şi rigoarea că, într-un mod apropiat de tipul vrednicei de cinstire şi de-viață-făcătoarei Cruci (*paraplesios to typo tou... staurou*), trebuie înălțate (*anatithesthai*, *proponere*) [pentru Dumnezeu] sfintele şi venerabilele icoane, [făcute] din culori, mozaic sau din oricare alt material..."[2]. Icoanele se opun astfel idolilor prin două calificări: mai întâi pentru că ele singure merită şi pot pretinde venerația credincioşilor; apoi pentru că ele singure păzesc şi manifestă o oarecare strălucire a sfințeniei Celui Sfânt. Înainte de toate, dezbaterea trebuie, aşadar, să se concentreze asupra modului fidelității icoanei — care rămâne un obiect estetic făcut din materialele explicit menționate — față de slava Celui Sfânt. Cum anume se întemeiază această fidelitate?

Canonul invocă „un mod apropiat" care (în ciuda accentuării traducerii latine, *sicut* [...] *ita* [...]) nu trebuie înțeles ca o comparație şi, încă şi mai puțin, ca o similitudine: *paraplesios* indică aproximația, faptul de a se apropia de..., fără confundare, nici asimilare. Dar între ce termeni se joacă aproximația? Între *typos tou staurou*, semnul Crucii, pe de-o parte, şi icoane, pe de altă parte. Ținându-ne de lectura cea mai neutră, am putea înțelege că de acum înainte cultul icoanelor trebuie restaurat ridicându-l aproximativ la treapta şi demnitatea cultului Crucii. Dar (dincolo de faptul că doar cu anevoie *anatithesthai* poate fi tradus prin „restaurare") această lectură ignoră un fapt esențial, chiar dacă în parte disimulat de către canon: pe de-o parte, Crucea e constant numită un „tip", sinodul spunând de

---

[2] Canonul 7, după MANSI XIII, 378 s. (sau DENZINGER, *Enchiridion Symbolorum*, n. 302); urmăm în mod esențial (deşi uneori precizând-o) traducerea dată de CH. VON SCHÖNBORN, *L'icône du Christ*, Fribourg, 1976, p. 143 (altă referință *supra*, p. 96).

zece ori *typos tou staurou*[3]; pe de altă parte, icoana însăşi primeşte în mod constant numele de *typos;* dacă nu i-l conferă în mod explicit, canonul îi sugerează acest nume, citând spre sfârşit principiul devenit normativ al Sfântului Vasile cel Mare: „Cinstea dată icoanei trece la prototipul ei, *epi to prototypon*"[4]: faţă de un *prototypon* icoana nu poate să nu apară ca un *typos:* „Prototipul este ceea ce este pus în icoană (*eikonizomenon*), şi plecând de la care e produs derivatul. Dacă nu, în virtutea cărui lucru se închină poporul lui Moise în jurul Cortului care poartă icoana şi tipul (*eikona kai typon*) celor ce sunt în cer?"[5]. Ioan Damaschinul gândeşte într-un mod foarte sistematic relaţia icoanei cu ceea ce ea arată conform posibilităţilor întipăririi: „[...] icoanele sunt [termenii] vizibili ai realităţilor invizibilile şi neîntipărite, [de acum înainte] întipărite în chip trupesc (*atypoton somatikos typoumenon*) spre a îngădui o cunoaştere nedesluşită"; pe scurt, icoanele sunt „întipăririle celor ce n-au întipărire, *typoi ton atypoton*"[6]. Ca şi Crucea, icoana echivalează cu un *typos*. Canonul presupune această echivalenţă de statut tocmai pentru a întemeia teologic demnitatea icoanelor: şi ele trebuie primite ca nişte *typoi*, într-un mod apropiat de *typos*-ul prin excelenţă: Crucea.

Aproximaţia care apropie icoana — ca *typos* — de Cruce — la rândul ei *typos* — poate merge de altfel până la interpretarea directă a semnului crucii ca o icoană. Astfel, Ioan Damaschinul riscă pur şi simplu o asimilare între

---

[3] DENZIGNER, n. 302 şi 304, pe care îl vom completa prin versiunea latină (a lui Anastasie) a canoanelor Sinodului de la Constantinopol IV (869), Canonul 3: „[...] typus pretiosae crucis [...]" (Denzinger, n. 337). Vezi deja IUSTIN, *Prima apologie* 60, 3.

[4] DENZINGER n. 392, citându-l pe SFÂNTUL VASILE CEL MARE, *Tratatul despre Duhul Sfânt* XVIII, 45. Această formulă nu era o opinie teologică particulară, ci una din matricele fundamentale ale întregii doctrine iconodule, înainte şi după Niceea II.

[5] *Despre credinţa ortodoxă* IV, 16, *PG* 94, 1169A. A se vedea de asemenea formule precum „[...] tip şi icoană a ceea ce va veni [...]" (*Împotriva celor care defaimă sfintele icoane / Orationes contra calumniatores imaginum* [presc. *Or.*] III, 26, *PG* 94, 1345B).

[6] *Ibid.*, *Or.* I, 10, *PG* 94, 1241A şi *Or.* III, 21, 1341A.

cele două *typoi:* „Căci adeseori, atunci când n-avem în minte pătimirile Domnului, văzând icoana răstignirii (*eikona tes stauroseos*) lui Hristos şi aducându-ne aminte de patima mântuitoare, căzând în genunchi, venerăm nu materia, ci ceea ce este pus în icoană (*to eikonizomeno*)"; este vorba aici despre faptul de a venera alături de cruce ca *typos*, întipăritura, *ektypoma*, făcută accesibilă de o icoană. Şi de a confirma statutul iconic, deci tipic, al crucii precizând că ea n-are nevoie de nici o reproducere a originalului său: „Căci în ce se deosebeşte o cruce care nu are întipărirea (*ektypoma*) Domnului de cea care o are?"[7]. — Astfel, definiția sinodală stabileşte un prim punct al statutului icoanei: ea are rangul de *typos*, dar, la rândul lui, acest *typos* trebuie să fie înțeles prin aproximare a primului *typos*, acela al Crucii pe care a murit Hristos, aşa cum ni-l fac accesibil crucifixul şi toate icoanele Crucii. Icoana poartă, aşadar, slava Celui Sfânt — „Căci icoana e triumf şi manifestare"[8] — dar nu o poartă cu fidelitate decât testându-i un tip, şi chiar numai tipul unui tip, *typus autem Crucis*. Înainte de icoană, primul *typos* se revelează în Cruce. Crucea realizează prima şi în mod desăvârşit trăsătura caracteristică care distinge un tip de o imagine: *typos*-ul nu-şi reproduce originalul după gradele similitudinii, ci se referă în mod paradoxal la un prototip mai mult desemnat decât arătat. Crucea nu oferă nici un spectacol şi nici o imagine a lui Hristos; de altfel, ea nu seamănă cu El mai mult decât se deosebeşte de El; pur şi simplu, ea întreține cu Hristos un raport care nu este nici de asemănare, nici de neasemănare. Cel pe care-L expune vederii tuturor se deosebeşte aşa-zicând în mod vizibil de El Însuşi; născut drept „cel mai frumos dintre copiii oamenilor" (*Psalmi* 45, 3), El

---

[7] *Despre credința ortodoxă* IV, 16, *PG* 94, 1172B. A se vedea de asemenea frumoasa invectivă: „Căci dacă venerez icoana Crucii făcută dintr-o materie oarecare, nu voi venera icoana Celui Răstignit şi a Celui care arată crucea mântuitoare!" (*Or.* II, 19, *PG* 94, 1305B).

[8] *Or.* II, 11, *PG* 94, 1296C (cf. *Or.* III, 10, 1033A).

moare „[...] vierme, iar nu om" (*Psalmi* 22, 7), în aşa fel încât „nu are înfăţişare omenească" (*Isaia* 52, 14). Pe Cruce Hristos nu mai întreţine cu El Însuşi decât un raport tipic, în afară de orice similitudine sau neasemănare. Niciodată imaginea, ca atare, nu e atât de radical descalificată ca atunci când, departe de a-şi lăsa slava să inunde întreg spaţiul vizibil într-o permanentă şi nelimitată transfigurare, Faţa absolută se lasă spoliată nu numai de faţa Sa divină, ci şi de ultima faţă umană (fiindcă nici unul dintre noi n-ar vrea să aibă drept faţă ceea ce oamenii i-au făcut lui Iisus). Pe spânzurătoarea Crucii nu se expune în public decât ceea ce este cu neputinţă de numit, ceea ce n-are nume în nici o limbă (acesta e motivul pentru care Pilat a trebuit să mobilizeze nu mai puţin decât trei idiomuri pentru a-L putea identifica). Hristos omoară pe El imaginea, pentru că sapă în El un abis lipsit de măsură între aparenţa şi slava Sa. Descalifică definitiv cea mai mică pretenţie a unei imagini de a produce sau reproduce orice ar ţine de slava originii împlinind astfel — în chiar sânul Întrupării Sale, prin ea şi nu în ciuda ei — interdicţia vechi-testamentară: „Să nu-ţi faci nici un idol (*eidolon*) şi nici un fel de asemănare (*homoioma*) a nici unui lucru din câte sunt în cer, sus şi din câte sunt pe pământ, jos" (*Ieşirea* 20, 4). În acest fel „întipărirea cinstiteai şi de-viaţă-făcătoarei cruci" (*typos tou timiou kai zoopoiou staurou*) îşi merită din plin calificativele; îşi atestă cinstea (*timios*) destituind din el idolatria; dă viaţă (*zoopoios*) izbăvindu-ne.

Dar, împlinind *typos*-ul prin excelenţă, oare Crucea nu interzice, în mod nemijlocit, orice alt *typos?* Şi aceasta din două motive: Crucea ne dă o figură a lui Hristos numai sub paradoxul care-i ascunde slava, deci Îl sustrage vizibilităţii; apoi, Crucea, refuzând pentru ea însăşi orice similitudine, nu poate asigura prin similitudine nici măcar în mod „aproximativ" alte *typoi*, deci alte icoane. Interpretarea Crucii ca *typos*-ul prin excelenţă n-ar trebui oare să conducă la o descalificare iconomahă a oricărei alte imagini a lui Hris-

tos? Mai mult, întrucât orice *typos* trimite la un *prototypon*, nu s-ar cuveni oare să respingem atât icoanele, cât şi Crucea însăşi? Această obiecţie nu este una tare decât în aparenţă, mărturisindu-şi imediat slăbiciunea: ea se mişcă în întregime în orizontul similitudinii, pentru că plecând de la non-similitudine trage concluzii asupra purei neasemănări, iar de la neasemănare trage concluzii asupra ilegitimităţii oricărei imagini. Or, întreaga problemă pe care deschide *typos*-ul Crucii (şi, prin urmare, alte *typoi* eventuale) se reduce la întrebarea: poate o imagine să rămână legată de un prototip într-un raport reglementat, fără să asculte totuşi de exigenţele şi legile mimeticii? Or, mimeticii icoanele îi substituie o aproximare (*paraplesios*) faţă de prototip; pentru a o înţelege, se cuvine deci să vedem dacă şi cum *typos*-ul prin excelenţă — Crucea — se raportează în mod aproximativ la eventualul său prototip. Fiindcă icoana face ca Hristos să fie văzut în sfinţenia Sa doar în modul în care Crucea face să fie văzută — face vizibilă — sfinţenia dumnezeiască a lui Hristos. Problema se reduce deci la întrebarea: ce anume face să fie văzut în mod efectiv Crucea? Oferă ea *typos*-ul unui prototip?

Asamblare a două bucăţi de lemn într-o spânzurătoare, Crucea nu dă, ca atare, nimic de văzut, nici cea mai mică sfinţenie, nici cea mai mică divinitate — ci numai un trup de om pe care puteam foarte bine să-l fi văzut deja înainte să fi fost trimis la moarte. Ca atare, Crucea nu produce nici un spectacol nou: nici trupul muribund, nici răstignirea infamantă nu adaugă ceva vizibilului disponibil până atunci. Pentru toţi gură-cască şi pelerinii care urcau spre Ierusalim, condamnaţii care agonizau pe cruce nu ofereau — era asprimea vremurilor — fără îndoială decât un spectacol în cele din urmă banal şi comun; soldaţii romani trebuia să disperseze mulţimile îngrămădite cu un „Circulaţi, nu-i nimic de văzut!” încă şi mai verosimil decât intenţia de a „da un exemplu”. Existau totuşi spectatori, unii pentru a înjura, alţii pentru a deplânge; desigur, dar se comportau ei oare

exact ca nişte spectatori? Nu, întrucât înaintea aceleiaşi sinistre privelişti comportamentul lor diferă: chiar dacă văd acelaşi vizibil, nu detectează în el aceeaşi evidenţă. Sau, mai degrabă, în acelaşi vizibil ei recunosc, după semne diferite, sensuri diferite, la fel de invizibile, chiar dacă dau o formă şi organizează întreg acest vizibil. Pe duşmani şi necredincioşi sensul invizibil îi face să recunoască eşecul unui fals Mesia, pe cei compătimitori îi face să recunoască moartea unui drept abandonat atât de Dumnezeu, cât şi de oameni; în sfârşit, şi mai cu seamă, sensul invizibil îl face pe „centurionul care stătea în faţa Lui" să recunoască în Hristos mort — acest non-spectacol vizibil al unei vieţi expirate — „cu adevărat pe Fiul lui Dumnezeu" (*Marcu* 15, 39 = *Matei* 27, 55). Centurionul vede (*idon*) ceea ce văd cu toţii — acelaşi sinistru spectacol vizibil — şi totuşi numai el recunoaşte în acesta semnul vizibil al unui Dumnezeu invizibil; el interpretează acest cadavru ca pe un semn al lui Dumnezeu, mai mult: drept ceea ce este Dumnezeu; această tranziţie nu ţine de o iluzie, ci de o hermeneutică pe care orice vedere, chiar şi cea mai profană şi mai banală, o implică deja; numai că aici ea atinge paroxismul, până la paradox; fiindcă niciodată distanţa între sensul invizibil şi spectacolul efectiv invizibil nu sare atât de mult în ochi ca atunci când e vorba de a trece de la acest cadavru epuizat la slava Dumnezeului Celui Viu. Dacă totuşi centurionul trece o asemenea prăpastie, e pentru că îşi asigură interpretarea pe Crucea însăşi, sau mai degrabă pe funcţia ei de *typos:* aceasta aduce până în vizibil întipărirea şi marca invizibilului; cadavrul lui Iisus poartă stigmatele Dumnezeului Celui Viu. Desigur, invizibilul nu se oferă aici într-un spectacol vizibil tuturor în mod nemijlocit şi fără mijlocirea unei hermeneutici, ci se dă spre a fi recunoscut printr-un anumit lucru vizibil pe care-l investeşte în mod supraabundent şi ca pe semnul fără rest al întipăririi sale. Nici înainte, nici după, nici în timpul Crucii, pentru a-L contempla pe Hristos ca atare —

ca Fiu al Tatălui — n-a fost vreodată de ajuns vederea lui Iisus din Nazaret[9]; în *acest* spectacol vizibil, în această față și în această siluetă, în aceste gesturi și aceste cuvinte, trebuie să recunoaștem întotdeauna întipărirea fără egal și definitivă pe care sfințenia invizibilă o impune vizibilității comune, *typos*-ul în care și drept care Dumnezeu binevoiește să Se facă văzut și, de asemenea, atunci când este prost văzut, vrea să Se facă cunoscut, dar și nerecunoscut. *Typos*-ul Crucii — semnul Crucii — poartă întipărirea în care Cel Sfânt invizibil se dăruiește cu o reținere invers proporțională cu abandonarea aici a strălucirii nemijlocite a slavei Sale. Marca iremediabilă a invizibilului în vizibil ia deci figura Crucii.

De ce tocmai a Crucii? Pentru că *typos*-ul în care se coboară sfințenia invizibilă trebuie să se acomodeze cu ceea ce îi oferă în schimb vizibilul: și atunci *typos*-ul primește întipărirea invizibilului *ad modum recipientis* [în modul primitorului]. Or, istoria oamenilor se confundă cu istoria crimei și a urii împotriva lui Dumnezeu și a celui nevinovat; prin urmare, vizibilul nu poate primi în el întipărirea invizibilului decât în modul propriei sale uri ucigașe față de invizibilul însuși — în modul refuzului, până la omor. În această luptă, invizibilul rămâne inocent: prin urmare, nu el este cel care va întipări cu forță vizibilul ca și cu un fier roșu; din contră, vizibilul e cel care va întipări invizibilul cu o lovitură ucigașă; și dacă invizibilul primește totuși o întipărire, aceasta nu va fi decât într-un grad secund: întipărirea de neșters a sângelui celui nevinovat, a sângelui celui invizibil, marcat, primul, de ura pe care i-o dedică vizibilul. *Typos*-ul, marca invizibilului asupra vizibilului

[9] Episodul din *Matei* 13, 53–58 marchează nu numai distanța între cunoașterea lui Hristos (după trup) și recunoașterea Lui (după duh), ci mai cu seamă faptul că invizibilul traversează în mod absolut vizibilul însuși. În acest sens orbirea ucenicilor în drum spre Emaus (*Luca* 24, 17 și 25) descrie situația hermeneutică a oricărei priviri necredincioase în fața icoanei. Ar rămâne, evident, de precizat diferența între nerecunoașterea Euharistiei (prezență substanțială) și cea a icoanei (prezență intențională).

va etala mai întâi semnul ucigaş pe care vizibilul îl aplică invizibilului care-l iubeşte: pe scurt, rănile lui Hristos pe cruce. Pentru a recunoaşte sfinţenia şi inocenţa Dumnezeului invizibil, omul dispune de acum înainte de un semn vizibil — rănile pe care le-a aplicat trupului lui Dumnezeu. Astfel apare *typos*-ul Crucii: nu o imagine sacră care imită divinul şi se etalează într-un spectacol, ci întipărirea primită în mod paradoxal de invizibil în rana evidentă pe care i-o face vizibilul. Lovitura de lance dată în Hristosul vizibil a făcut să se ivească din El tipul invizibilului. Astfel, dacă nu e autorizat decât plecând de la o singură ocurenţă a cuvântului *typos* în Evanghelii, totuşi acel *typos tou staurou*, pe care Niceea II asigură icoana, regăseşte însă în ele tocmai moartea pe cruce: „Deci i-au zis lui [lui Toma Geamănul] ceilalţi ucenici: «Am văzut pe Domnul!» Dar el le-a zis: «Dacă nu voi vedea în mâna mea întipărirea cuielor (*typon ton helon*), nu voi crede»" (*Ioan* 20, 25). Întipărirea cuielor nu s-ar fi putut niciodată înscrie în mâini — aproape ca nişte găuri de invizibil în intimitatea cărnii vizibile —, dacă sfinţenia Celui Sfânt n-ar fi consimţit mai întâi să îndure întipărirea refuzului ei de către ura oamenilor. La rândul său, întipărirea acestui refuz n-ar fi putut fi nici ea gândită, dacă sfinţenia invizibilă n-ar fi acordat mai întâi vizibilului harul de a-l expune înaintării sale. Prin urmare, icoana nu-şi găseşte logica şi unica legitimitate decât repetând, de astă dată între faţa lui Hristos Cel înviat şi diversele materiale („[...] culori, mozaic sau orice altă materie [...]"), şi cu o aproximaţie ireductibilă (*paraplesios*), paradoxul recunoaşterii fără spectacol care vede instrumentul vizibil al torturii drept sfinţenia invizibilă a Unuia Viu, Care însă moare pe cruce. O asemenea repetiţie se rupe aici de orice imitaţie, fiindcă aceasta merge de la vizibil la vizibil prin asemănare, pe când aceea merge de la vizibil la invizibil prin recunoaştere.

Considerarea Crucii drept un *typos*, iar nu drept un simplu obiect de spectacol, ne pretinde astfel să vedem

(deci să recunoaştem şi să mărturisim) în întipăririle făcute pe trupul Său stigmatele invizibilului atestat de păcatul oamenilor; spânzurătoarea nu etalează decât un cadavru care, din punct de vedere mimetic, nu seamănă cu nimic, dar Crucea, ca semn al crucii, oferă posibilitatea de a mărturisi, după o logică tipică, pe Fiul lui Dumnezeu. Astfel, din spectacol Crucea devine icoană. Pe acest model şi repetând această tranziție hermeneutică, putem determina (în mod „aproximativ") icoana — fireşte, aici, instrumentul vizibil al recunoaşterii e furnizat de diverse materiale („[...] culori, mozaic şi orice altă *hyle*") iar nu de lemnul spânzurătorii; în ambele cazuri însă invizibilul rămâne sfințenia Celui Sfânt şi slava Fiului. Icoana obişnuită nu imită, aşadar, Crucea mai mult decât imită Crucea sfințenia invizibilă; icoana comună repetă tranziția de la vizibil la invizibil care face din Cruce semnul slavei Celui Sfânt. Aşa cum, în *typos*-ul extrem pe care-l oferă urma cuielor, Toma L-a recunoscut pe Domnul său, tot aşa credincioşii pot recunoaşte pe Domnul lor în întipăririle vizibile pe care le trasează lucrătorii. În ambele cazuri nu trebuie să vedem vizibilul ca pe un spectacol, ci trebuie să evidențiem urma pe care o consemnează în el trecerea invizibilului. Astfel, icoana nu poate fi contemplată cu cinste decât de o privire care o venerează drept stigmat al invizibilului. Singură rugăciunea poate urca astfel (după o logică tipică) de la vizibil la invizibil, în timp ce spectatorul nu poate decât să compare (în mod mimetic) vizibilul cu vizibilul. Sfintele, sfinților!: numai rugăciunea traversează icoana, pentru că numai ea îi cunoaşte funcția de *typos*.

III

Recunoaşterea, fără imitare, în *typos* a Celui care se întipăreşte cu el n-ar putea desigur pretinde să-l consemneze în această întipărire însăşi. *Typos*-ul, chiar şi cel al Crucii,

nu atrage în el cu nimic invizibilul, ci, printr-un efect de perspectivă inversă[10], nu încetează să se lase atras de acesta. Urmează de aici a doua caracteristică pe care Sinodul II de la Niceea a fixat-o icoanei: şi anume aceea de a recunoaşte şi mărturisi sfinţenia realităţii a cărei întipărire o poartă. Or, sfinţenia nu rezidă nici în icoane şi nu locuieşte nici în Cruce în modul unui spectacol vizibil printre altele. Ca şi *typos*-ul Crucii, *typos*-ul icoanei îşi datorează sfinţenia în mod tranzitiv lui Hristos; dar Hristos Însuşi îşi datorează sfinţenia invizibilă faptului că retrimite în permanenţă şi total spre Tatăl invizibil; Tatălui Său invizibil îşi dă în mod vizibil duhul Său (*paredoken to pneuma — Ioan* 19, 30) ca Unuia Care este singurul şi unicul Sfânt. Tocmai prin această trimitere El realizează într-adevăr titlul de „Sfânt al lui Dumnezeu" (*Marcu* 1, 24 = *Ioan* 6, 69): Hristos nu-Şi atestă dreapta Sa sfinţenie decât atestând sfinţenia unică a Tatălui; nerevendicându-şi niciodată propria sfinţenie sau propria slavă, deci predându-le în mod absolut Tatălui, El revelează faptul că se predă sfinţeniei pentru a fi slăvit; Hristos accede la sfinţenie debarasându-se de ea în profitul Tatălui, astfel că de acum înainte orice sfinţenie se realizează în transferul ei de către ea însăşi spre Cel Sfânt invizibil. Crucea nu poartă *typos*-ul sfinţeniei decât în măsura în care exemplifică acest transfer. De acum înainte devine limpede faptul că icoana obişnuită nu poate merita o oarecare strălucire a slavei Celui Sfânt decât în măsura în care retrimite orice sfinţenie spre Cel a Cărui întipărire o poartă vizibil „în mod aproximativ", aşa cum Crucea poartă întipărirea retrimiterii de către Hristos a întregii sfinţenii spre Altul decât El Însuşi, Tatăl. Icoana repetă, în gradul cel mai răspândit, retrimiterea

---

[10] „S-a observat, de exemplu, pe drept cuvânt felul în care în nişa de la Daphni, în care e reprezentată Schimbarea la Faţă, efectul perspectivei inverse pare să-L facă pe Hristosul Slavei reprezentat între adorarea lui Moise şi a lui Ilie, să înainteze în întâmpinarea noastră", L. BOUYER, *Vérité des icônes. La tradition iconographique chrétienne et sa signification*, Critérion, Limoges, 1987[1], Paris, 1990[2], p. 34.

sfințeniei spre Cel Sfânt; și numai această retrimitere atestă sfințenia Celui care se despoaie astfel de sfințenie. În umilința istoriei și a spațiilor, icoana desfășoară astfel unicul act de retrimitere, care, realizat pe Cruce, revela în mod iconomic retrimiterea originară a Fiului spre Tatăl în Duhul Sfânt, potrivit teologiei veșnice. Numai logica acestei retrimiteri califică în sfințenie o icoană: fie ea făcută de mână omenească, fie ea Fiul, „icoana Dumnezeului invizibil" (*Coloseni* 1, 15)[11]. Retrimițând — mai bine: retrimițându-se — spre unicul Sfânt, icoana se realizează renunțând definitiv la pretenția de a imita pe Cel Sfânt căruia I se predă; dacă i-ar reveni totuși o potriveală, aceasta ar fi printr-un har nemeritat și în virtutea unei comuniuni de voințe, niciodată prin suficiența unei corespondențe intrinseci; fiindcă întotdeauna imitația încearcă să răpească unui model oricât de puțin din perfecțiunea sa pentru a se slăvi cu ea pe cât e cu putință; dar icoana n-are în sine nimic pe care să nu-l fi primit. Prin asceză estetică, ea renunță la rivalitatea mimetică a slavei; în timp ce în imitare cu cât imaginea derivată e mai perfectă, cu atât mai puțin depinde de slava modelului său, până colo încât autarhia tangențială a slavei o conduce în mod inevitabil la autoreferința unui idol, icoana, din contră, nu se slăvește decât cu faptul că remite orice slavă spre invizibil. Iconoclasmul critică

---

[11] Determinarea lui Hristos ca icoană a Dumnezeului invizibil e nemijlocit admisă drept fundament al întregii doctrine iconodule, de exemplu după IOAN DAMASCHINUL: „Întâia icoană — după natură și fără nici o deviere — a Dumnezeului invizibil este Fiul Tatălui" (*Or.* III, 18, *PG* 94, 1340A); plecând de la această echivalență perfectă a formei între Tatăl și Fiul (vezi VASILE CEL MARE, *Despre Sfântul Duh* XVIII, 45), devine licită degajarea după o paralaxă crescătoare a *typoi*-lor și a altor genuri de icoane: „cea de care S-a slujit Dumnezeu" (mai exact „lemnul crucii" și „cuiele"), evangheliile și instrumentele de cult, icoanele în sens comun, în sfârșit aproapele nostru, apoi autoritățile civile și autoritățile private. Astfel, cu titlu de „icoană vie a Dumnezeului invizibil" (IOAN DAMASCHIN, *Or.* II, 15, *PG* 94, 1301), de „icoană vie, sau mai bine de viață în sine (*autoousa zoe*)" (VASILE CEL MARE, *Contra lui Eunomiu* I, 18, *PG* 29, 552B), sau de „icoană naturală" (TEODOR STUDITUL, *PG* 99, 501A), Hristos determină regulile oricărei icoane și condițiile sale de validitate. Singura imitație pe care o poate revendica icoana comună ar fi deci, împotriva mimeticii estetice, *imitatio Christi*, cea care reglementează mai întâi viața oricărui credincios.

presupusa derivă idolatră a icoanelor pentru că se încăpățânează să le interpreteze după logica similitudinii și a rivalității mimetice, fără a bănui — sau accepta — vreodată că *typos*-ul rupe fără cale de întoarcere cu imitarea unui original. Icoana nu reprezintă, ea prezintă, nu în sensul că produce o nouă prezență [*présence*] (ca pictura), ci în sensul că face din orice sfințenie un dar [*présent*] adus Celui Sfânt. Icoana se ordonează spre sfințenie nerevendicând-o niciodată doar pentru ea însăși. Și, pentru că sfințenia se dezvăluie în rugăciunea pe care o retrimite invizibilului, va trebui să spunem împreună cu Sinodul II de la Niceea că „pe cât de des sunt văzuți aceștia [Hristos, Fecioara și sfinții] printr-o întipărire iconică (*di' eikonikes anatyposeos horontai*), pe atât și cei care le contemplă sunt împinși (*dianistantai*) să le dorească și, sărutându-le, să le aducă o venerație (*proskynesis*) respectuoasă, iar nu o adevărată adorare (*latreia*), care potrivit credinței noastre nu se cuvine decât Naturii divine"[12]. Icoana admite și reclamă venerația, dar în același timp se sustrage oricărei idolatrii, și aceasta din două motive.

Mai întâi, această venerație nu se confundă cu o adorație; cum adorația se cuvine în exclusivitate Naturii divine, de aici trebuie să tragem concluzia că icoana nu pretinde nici să reprezinte, nici mai cu seamă să constituie Natura divină; ceea ce echivalează cu a spune, urmând distincțiile patristice comune, că ea nu vizează decât persoana (*hypostasis*) și fața (*prosopon*) lui Hristos[13]. Întruparea, care ofe-

---

[12] DENZINGER, n. 302.

[13] Vezi, de exemplu, TEODOR STUDITUL: „Prototipul nu se găsește în icoană după fire [...], ci după asemănarea ipostasului" (*Antireticul* III, 3, *PG* 99, 420A). Sau: „[...] sunt două lucruri, icoana și prototipul, iar diferența lor nu stă în ipostas, ci se face după definiția substanței" (*Ep. 212*, *ibid.*, 1640A). Trebuie subliniat faptul că „imaginea este pur relațională" și că „prezența sa este intențională, pnevmatică" (CH. VON SCHÖNBORN, *L'Icône du Christ*, *op. cit.*, p. 209 și 224). Cum ipostasul se concretizează în față (*prosopon*) și fața însăși face cele două naturi să aibă comuniune prin unirea celor două voințe, meditația la icoană, în calitate de *typos* al feței, trebuie făcută în modul unirii unor voințe: rugătorul își unește voința cu voințele unificate ale lui Hristos repetând unirea voinței umane cu voința divină realizată de Hristos.

ră persoana lui Hristos şi Natura divină, nu prelungeşte prezenţa acestei naturi decât în Euharistie, unde nici o faţă nu le însoţeşte, şi, reciproc, tot ea face legitimă icoana, faţă perpetuă a lui Hristos în aşteptarea întoarcerii Sale, fără a o însoţi în mod sacramental de Natura divină. Această răsucire a Economiei divine interzice tocmai primejdia idolului: niciodată Biserica nu poate identifica natura şi faţa ipostatică a Hristosului său într-un singur act liturgic cedând astfel tentaţiei ultime de a-L evoca ca pe un demon pe care l-ar domina. De unde importanţa faptului de a nu acorda icoanei comune calificativul de sacrament. Icoana ţine, aşadar, strict de legitimitatea ei paradoxală de *typos:* semn şi nu natură a invizibilului — figură la distanţă a invizibilului, tocmai pentru că invizibilul o marchează cu întipărirea lui dintr-o parte într-alta.

Apoi, refuzând adoraţia în favoarea unei simple veneraţii, icoana realizează prin însuşi acest fapt retrimiterea acestei veneraţii spre invizibilitatea Celui singur Sfânt. Icoana nu încetează să (se) retrimită spre *typos*-ul crucial al lui Hristos, pentru a avertiza, prin faptul că transmite venerarea spre Hristos, nu numai asupra faptului că nu este în natura sa Hristos, ci, mai cu seamă, că funcţia ei e doar aceea de a-i ajuta pe credincioşi să-şi dea venerarea numai lui Hristos; icoana se proclamă pe sine însăşi slugă netrebnică a unei veneraţii care nu o atinge, dar în faţa căreia ea se şterge până la transparenţă. Icoana nu este idolul lui Hristos tocmai pentru că (se) retrimite spre El: *typos*-ul desemnează numai şi numai *prototypon*-ul său. Pentru a preciza centrul de greutate al „amintirii prototipurilor (*prototypon*)", Sinodul II de la Niceea citează celebra formulă a Sfântului Vasile cel Mare: „Cinstirea dată icoanei se transferă (*diabainei*) prototipului"[14]. Ce prototip merită

---

[14] VASILE CEL MARE, *Despre Duhul Sfânt* XVIII, 45, care depinde de *Epistola 38*, 8 (atribuită lui Vasile cel Mare, în realitate aparţinând lui GRIGORIE AL NYSSEI), *PG* 32, 340A–C, şi, între alţii, ATANASIE CEL MARE, *Contra arienilor* III, 5, *PG* 26, 332A–B. Vezi *supra*, p. 97 şi 111.

ca icoana să se exileze? Canonul 7 răspunde numaidecât: „[...] cel care venerează o icoană venerează în ea ipostasul Celui ce se întipăreşte în ea". Negându-se ca imagine imitatoare, icoana accede la persoana celuilalt ca atare; vizibilul nu deschide spre un alt vizibil, ci spre altul vizibilului — Sfântul invizibil. Icoana nu luptă prin imitaţie împotriva nici unui original, ea accede la invizibil neîncetând a se transgresa pe sine însăşi, potrivit paradoxului lui *anatyposis*. În icoană, privirea merge de-a lungul ei însăşi spre o privire invizibilă care o priveşte în faţă din slavă.

IV

Icoana se smulge logicii mimetice a imaginii prin aceea că se realizează întreagă în referinţa sa la un prototip — şi încă la un prototip invizibil. Această definiţie se expune totuşi unei obiecţii imediate: invizibilitatea prototipului poate asigura oare vizibilitatea icoanei? Renunţând la relaţia de similitudine, prototipul nu abandonează oare icoana vizibilităţii comune şi lipsite de pretenţii? De unde a doua obiecţie: dacă venerarea trebuie să traverseze icoana vizibilă pentru a se referi la invizibilul prototipului, nu s-ar cuveni atunci ca ea să se dispenseze de un atare intermediar, ambiguu şi fără îndoială înşelător, pentru a trece direct la capătul ei? Ipoteza veneraţiei an-iconice a unui original nesensibil ne reîntoarce la, şi, prin urmare, regăseşte ispita unui raport mimetic între două spectacole omogene; şi unul şi celălalt opun icoanei o reacţie iconomahă încă şi mai puternică decât cea pe care a condamnat-o Sinodul II de la Niceea, pentru că strânge întreaga istorie a metafizicii luată în cele două extreme ale sale: Platon şi Nietzsche; ceea ce metafizica opune icoanei nu e nimic altceva decât propria sa aporie în faţa secretului invizibil al vizibilului.

Potrivit instaurării realizate de Platon, ceea ce suntem tentaţi să înţelegem drept icoană n-are decât o funcţie de

adaos, venit ulterior să dubleze ceea ce este: această imagine ulterioară (*hysteron gegonos eidolon — Republica* II, 382c) copiază sub acțiunea tardivă a lucrătorului (pictor, artizan, meşteşugar etc.) ceea ce este (lucrul existând în afara cauzelor sale); sau mai bine zis, acest produs dublează astfel o primă dublare, cea pe care lucrul existent o impune acelui ceva pe care lucrătorul trebuie să-l aibă deja în mintea sa: modelul ideal, „forma... care spunem că este ceea ce este patul" (*to eidos* [...] *ho de phamen einai ho esti kline — Republica* X, 597b), cu alte cuvinte esența şi figura pură a lucrului ce urmează abia să sosească, patul care singur este în natură (*he en te physei ousa — ibid.* 597b). Urmând exemplul ales de Platon, există trei feluri de paturi: patul *ontos*, singurul real, insensibil şi totuşi evident; apoi patul individual, efectiv, vizibil, care imită deja patul insensibil; în sfârşit imitarea imitației, imaginea patului pictată de către artist. Aici logica imitației face să sporească vizibilitatea în mod direct proporțional cu sensibilitatea, prin urmare invers proporțional cu adevărul şi realitatea. Accesul la ființarea originară şi esențială pretinde anularea intermediarilor sensibili şi vizibili ca tot atâtea filtre deformatoare (literalmente: care combat forma, „eido-mahe" ca să ne exprimăm aşa), ale căror culori din în ce în ce mai bogate nu fac decât să întunece lumina anterioară; prin urmare, evidența invizibilă nu va reapărea decât veştejind cu albul ei strălucirea lucrurilor şi a imaginilor. Atunci când definea opera de artă drept „semn al ideii" („Zeichen der Idee", *Enciclopedie*, § 556), Hegel radicalizează încă şi mai mult decizia platonică; fiindcă astfel arta se mărgineşte la a prezenta în sensibilul intuiției (deci în abstract) ceea ce nu se descoperă în şi prin sine decât în raționalitatea realizată a ideii (singura concretă); arta asigură un acces mediat, provizoriu şi mimetic la invizibilul purei inteligibilități. Astfel, în cele două figuri dominante ale realizării ei dogmatice, metafizica se mărturiseşte iconomahă: imaginea imită originalul care singur

este; ea rămâne sensibilă (deci estetică) față de originalul singur inteligibil, deci nesensibil și invizibil (știință și cunoaștere absolută); povara slavei trebuie raportată direct la original, părăsind imaginile ca pe niște simpli idoli. Originalul anulează (cel puțin la capăt) imaginea: echivalent al inteligibilului, invizibilul șterge orice imagine sensibilă a evidenței sale, așa cum lumina zilei orbește un film fotografic expus gol. Iconomahă, metafizica condamnă imaginea la rangul unui idol.

Dar noi nu mai aparținem epocii dogmatice a metafizicii; noi trăim timpul nihilismului, în care metafizica se desăvârșește tot în modul unei dispariții. Ivit din platonism și continuat până la Hegel, dispare oare iconoclasmul în epoca a ceea ce Nietzsche definește drept răsturnarea platonismului și devalorizarea tuturor valorilor? Din contră, trebuie să recunoaștem că niciodată statutul idolatru al imaginilor nu și-a atins atât de mult ultimele consecințe ca o dată cu Nietzsche. Mai multe argumente stabilesc acest lucru.

Mai întâi Nietzsche contestă faptul că un original, inteligibil și nesensibil, ar precede și reglementa sensibilul ca pe o realitate reductibilă la rangul de imitație; fiindcă presupusul original își menține puritatea cu prețul unor negații atât de complete încât nu-și mai poate atesta realitatea: nici vizibil, nici efectiv, nici eficace, el se epuizează într-o umbră a realității de care fuge crezând că o precedă; dar această „lume-dindărătul lumii" [*arrière-monde*] este oare imitată de ceea ce o numește imaginea ei? Sau nu cumva, dimpotrivă, ea este cea care o imită și, dintr-o lovitură, o degajează ca pe unica realitate efectivă? Raportul inegal între original și imagine rămâne, dar se inversează: numai imaginea este, numai ea merită slava și ea singură dă seama de inexistența originalului. Să remarcăm deja că, deși inversat, raportul de rivalitate mimetică continuă să rămână valid: mai mult, însăși această răsturnare confirmă faptul că el domină întreaga dezbatere asupra vizibilului și invizibilului. Trebuie oare ca de aici să tragem concluzia

că, eliberându-se de sub jugul originalului său, imaginea scapă de statul de idol?

Din contră, Nietzsche radicalizează interpretarea idolatră a oricărei imagini. Căci, dacă eliberează imaginea de originalul socotit că o dă devalorizată, el o supune în schimb omului care o vede şi o evaluează. Imaginea depinde cu atât mai mult de un spectator cu cât a divorţat mai mult de originalul său. În termeni nietzscheeni, se va spune: vederea unui vizibil implică definirea (şi producerea) unui spectacol; această definiţie se rezumă în cele din urmă la o evaluare; dar, înaintea lucrului evaluat, orice evaluare desemnează evaluatorul; fiindcă orice lucru evaluat este ca atare prin voinţa de putere care atestă şi astfel materializează gradul său de activitate sau de pasivitate recunoscându-se în cutare sau cutare evaluare: „Astfel, omul se numeşte om, adică estimator. A estima înseamnă a crea: înţelegeţi aceasta, voi creatorilor! Însuşi faptul de a estima este estimabilul şi giuvaerul tuturor lucrurilor estimate" (*Aşa grăit-a Zarathustra*, 1, § 14). Luând statutul unei valori evaluate de o voinţă de putere, imaginea nu se eliberează de originalul său inteligibil decât pentru a se supune omului estimator — care devine de acum înainte unica origine, ţinând deci locul tuturor originalelor. Pentru a o spune în termeni mai fenomenologici: vizibilul pe care o privire îl reţine sub vederea sa reprezintă (*vorstellen*) mai puţin un original invizibil, cât se face reprezentantul (*vertreten*) în sensibil al impactului acestei priviri înseşi; dacă această privire se opreşte la acest vizibil e pentru că descoperă în el amploarea maximă sau optimă a spectacolului pe care-l poate suporta sau dori; această privire nu mai transgresează vizibilul, pentru că se recunoaşte în mod exact în el. Din acel moment imaginea îşi imită mai întâi *voyeur*-ul ei şi nu se deschide asupra nici unui alt original decât asupra spectatorului său solitar; privirea se rosteşte în vizibilul „care îi spune ceva". Imaginea devine idolul omului — „(...) omul este originalul idolului său" (Feuer-

bach[15]) —, mai mult, în vizibilul pe care şi-l alege drept spectacol omul se auto-idolatrizează. Astfel, răsturnarea platonismului nu pune capăt iconoclasmului metafizic, ci îl radicalizează. Nu mai este vorba despre o idolatrie, provizorie şi amendabilă, a unor imagini care imită de la distanţă inteligibilul rămas pur; este vorba de o auto-idolatrie, în care omul, ca estimator al tuturor valorilor, nu poate şi nici nu trebuie să locuiască de fapt lumea, ci doar imagini ale obsedatei sale voinţe de putere. Omul devine obsedat nemaiputând vedea vreodată decât imagini modelate după el însuşi; văzând mult fără a fi văzut, el nu mai poate vedea nimic decât imagini în oglindă ale unicei sale priviri. Obscenitatea asediatoare a unui univers de idoli nu tolerează nici o ieşire, pentru că privirea va reproduce mereu numai idolii săi. Şi pe avanscena pe care n-o mai domină nici o „lume-dindărătul lumii", sacrificiul îl va executa chiar pe cel pe care îl va slăvi — omul, original invizibil al unor imagini obsedante.

O dată cu auto-idolatria — în care imaginea se resoarbe în spectator ca în originalul său unic —, nu degajăm numai coerenţa extremităţilor iconoclasmului metafizic; atingem şi lumea noastră în starea ei de idolatrie realizată. Căci ceea ce numim, foarte adeseori fără să ne gândim bine la acest lucru, „civilizaţia audio-vizuală", presupune în mod exact auto-idolatria. Fiindcă „o lume de imagini" nu devine posibilă decât dacă unele imagini pot încă deschide, contrar aşteptărilor, asupra efectivităţii unui original în care să locuiască; cum de „lumea imaginilor" nu se vântură ca o simplă lume de hârtie? Desigur, pentru că imaginile trec de acum înainte ele însele drept realităţi efective. Dar cum anume poate fi astfel abolită distincţia între imagine şi realitatea efectivă? Pentru că le mediatizează un nou termen: omul care făureşte în mod efectiv produse vizibile

[15] FEUERBACH, *Das Wesen des Christentums*, în: *Gesammelte Werke* V, Berlin, 1968, p. 11.

(în general perceptibile), în care însă sub mii de roluri şi prin o mie una de intrigi se dă în spectacol doar el singur. Această echivalență poate merge dinspre imagine spre realitatea efectivă: imaginea se produce cu o perfecțiune tehnică crescândă („holograma" spune bine acest lucru), astfel încât să suscite în sufletul oamenilor cu maximă eficacitate efecte efective (propagandă, publicitate, pornografie etc.): ceea ce face eficiente aceste imagini ține de puterea lor de satisfacere a nevoilor imaginare ale „obiectivelor" lor; în ultimă instanță, e vorba de aptitudinea lor de a se conforma, ca idoli exacți, aşteptării şi presupusei raze de acțiune a spectatorilor lor. Aceeaşi echivalență poate merge şi în mod invers, dinspre realitatea efectivă spre imagine: voința de putere trebuie, poate, nu numai să evalueze, ci şi să se facă evaluată, deci să se facă valoare; ceea ce se reduce la faptul de a se face văzută transpunându-se cât mai complet posibil într-o imagine; dar faptul de „a mă face o imagine" implică mai întâi reducerea mea activă la rangul unui idol măsurat exact după privirea pe care vreau s-o cuceresc; „idolii publicului" nu obțin venerație decât epuizându-se în privirea şi dorința publică, deci strict vorbind în idolatria tuturor. Şi într-un dispozitiv şi în altul, medierea se bazează din plin pe funcția idolatră. Dar pentru ca ea să se exercite, trebuie ca o privire să vrea să se vadă pe sine în dorința, desfătarea sau teama altor priviri; nu este aici vorba întâi de toate nici de prostituție, nici de sete de putere; mai degrabă, toate acestea derivă deja din auto-idolatrie.

Astfel, obiecțiile adresate de logica mimetică a imaginii doctrinei icoanei nu definesc o dezbatere revolută. Au fost de ajuns câteva indicații pentru a stabili faptul că ele se reînnoiesc în situația cea mai contemporană a vizibilului — dezastrul imaginii. Prin urmare, dacă icoana poate rezista iconoclasmului metafizic, de aici ar trebui trasă concluzia că ea răspunde în mod secret situației noastre celei mai actuale.

V

Potrivit logicii mimetice, imaginea dublează în vizibil ceea ce originalul păstrează în invizibil. Aporiile se nasc din simplitatea opoziției: ceea ce este, nici nu se vede, nici nu se simte, nici nu se dă; ceea ce se vede, se simte şi se dă, dar nu este. Dacă e ca icoana să scape unor asemenea aporii, aceasta nu s-ar putea întâmpla decât depăşind sau cel puțin deplasând o opoziție atât de tranşată. Întrebarea devine, aşadar: cum anume se organizează vizibilul şi invizibilul între *typos* şi *prototypos?* Fie cazul cel mai obişnuit — cel al unei icoane, obiect de cult, înainte de a se pierde într-o „operă de artă": planul de lemn vizibil dă aici spre a fi văzuți, conturați de o față, nişte ochi; aceşti ochi pictați lasă totuşi să pătrundă în mod intenţional (deci într-un mod ireal) povara invizibilă a unei priviri; pe scurt, în aceste două puncte pictate aproximativ în negru deslușesc nu numai imaginea vizibilă a unei priviri invizibile (ca toate privirile), ci, cu condiția ca să subscriu ei, desluşesc, în persoană, însăşi această privire care, de fapt, mă priveşte în față. Prin icoana pictată simplu mă descopăr vizibil şi văzut de o privire care, deşi prezentată în sensibil, îmi rămâne invizibilă. Cum anume coincid, aşadar, vizibilul şi invizibilul? Am spus-o deja: în mod intențional. Dar atunci cum anume se poate exercita aici intenționalitatea de la vizibil spre invizibil şi de la altul către mine, de vreme ce într-o fenomenologie strictă ea se exercită de la un vizibil care vizează spre un vizibil vizat şi în câmpul unei vizări care pleacă de la mine? Fără îndoială pentru că aici vizarea se inversează: ea nu mai provine din privirea mea, ci dintr-o privire invizibilă care generează vizibilitatea feței sale şi apoi mă priveşte în față ca vizibil. Acest paradox cere o justificare mai completă; o vom împrumuta din hristologie, urmând ipoteza conform căreia unitatea intențională a vizibilului cu invizibilul în icoană, ca obiect al lumii, repetă în mod estetic unirea ipostatică a naturilor

realizată efectiv în Hristos, ca paradigmă a universului. Pe scurt: umanitatea vizibilă face să fie recunoscută în persoana lui Hristos divinitatea invizibilă; această divinitate nu era însă mai nemijlocit vizibilă în umanitatea lui Hristos decât se oferă privirea Sa într-un spectacol nemijlocit vizibil pe lemnul pictat al icoanei; dacă, în calitate de „icoană a Dumnezeului Celui nevăzut" (*eikon tou Theou tou aoratou — Coloseni* 1, 15), Hristos constituie paradigma icoanei estetice, aceasta nu este pentru că destramă în ea negoțul ambiguu între vizibil și invizibil; ci, dimpotrivă, pentru că-l realizează în pericolul său cel mai extrem; în persoana Sa, natura umană devine, întreagă, *typos*-ul al cărui prototip nu constă în altceva decât în natura divină. Astfel, relația estetică încă limitată a unui spectacol vizibil (față pictată), *typos* al unei contra-intenționalități (privire în persoană), față de prototipul său se radicalizează. Dificultatea de a recunoaște pe lemnul vizibil al icoanei privirea invizibilă a lui Hristos reproduce în mod exact dificultatea absolută de a mărturisi pe lemnul Crucii natura divină a Fiului lui Dumnezeu Care moare aici potrivit umanității Sale, agonie a sfințeniei invizibile în oroarea păcatului vizibil. Dar unirea ipostatică nu asigură unitatea intențională decât în echivalența strict divină care-i îngăduie lui Hristos să spună: „Cine M-a văzut pe Mine L-a văzut pe Tatăl" (*Ioan* 14, 9). Numai comuniunea intratrinitară potrivit Duhului Sfânt între Fiul și Tatăl legitimează, ca tranziție permanentă și de nedepășit a unui *typos* veșnic spre un prototip veșnic, atât tranzitivitatea ipostatică a naturilor în Hristos (de acum icoană veșnică), cât și tranzitivitatea intențională a vizibilului și a invizibilului în icoana estetică (de acum înainte icoană derivată). Fundamentul trinitar degajează o distanță definitivă și de nedepășit, pe care numai Duhul o poate parcurge fără încetare nici mișcare. E, de altfel, motivul pentru care numai El poate face posibilă mărturisirea lui Hristos și venerarea icoanei. Fără îndoială, icoana estetică gestionează un negoț remarcabil între vizi-

bil şi invizibil; fără îndoială, contrar logicii iconoclaste, ea nu înțepeneşte aceşti doi termeni în două situri despărțite de imitație; dar vizibilul şi invizibilul n-ar circula de la o extremă la alta a icoanei (şi retur), dacă n-ar circula mai întâi în însuşi sânul unirii ipostatice a naturilor; iar aceasta nu le mobilizează şi nu le stăpâneşte decât plecând de la perihoreza Persoanelor Sfintei Treimi: după formula genială a lui Maxim Mărturisitorul, ultima icoană se revelează aici ca „icoană vie a iubirii"[16]. De unde se degajă o consecință, de fapt principiul icoanei: icoana rupe cu repartiția înțepenită a vizibilului în sensibil în fața invizibilului în inteligibil, pentru că imitației care le ține depărtate ea îi substituie o tranziție ce nu încetează să le schimbe una cu alta; această tranziție nu gestionează vizibilul şi invizibilul, ci le organizează în vederea revelării a ceea ce nici unul, nici celălalt nu pot manifesta: iubirea ca elan al tranziției însăşi, mişcare a Fiului spre Tatăl înainte de a fi o trecere a *typos*-ului spre prototip sau a vizibilului spre invizibil; conform acestei tranziții, iubirea revelează faptul că Tatăl Se dă în şi ca Fiul, că prototipul se deschide în şi ca vizibil. Dar aceste tranziții kenotice nu atestă niciodată altceva decât iubirea; aşadar, ele nu pot apărea decât pentru cel care li se predă potrivit aceleiaşi tranziții kenotice în care iubirea se oferă ca paradox. Idolul culminează în slava vizibilă pe care şi-o împropriază; icoana se desăvârşeşte în paradoxul unei sfințenii invizibile de care se depărtează. Astfel, icoana depăşeşte şi iconoclasmul metafizic al epocii noastre.

VI

Deciziile luate de Sinodul II de la Niceea îşi găsesc de acum înainte pertinența conceptuală în dezbaterea contem-

---

[16] „... *agapes eikona zosan...*", *Epistola 44*, *PG* 91, 644B. Dacă Întruparea oferă o icoană a iubirii, de aici ar trebui indus în mod reciproc şi faptul că Hristos, făcându-Se iubire pentru oameni, nu Se dă ca icoană decât realizând în ea iubirea. Singură iubirea ar face astfel posibilă icoana.

porană. În numele icoanei ca „icoană a iubirii”, ele contestă logica idolului inclusiv în modul ei ultim, auto-idolatria. Să marcăm punct cu punct aceste opoziții.

Mai întâi, icoana respinge orice reducere a vizibilității din ea la rangul unui simplu spectacol; ea nu se epuizează într-un obiect oferit privirii spectatoare care ar putea să se vadă în ea pe sine însăși. Fiindcă înainte de a fi văzută și de a face să se vadă, icoana cere în tăcere vizitatorului ei să se lase văzut de ea iar privirii invizibile a vizitatorului să știe să vadă ivindu-se din obiectul vizibil o altă privire invizibilă. Icoana vrea interlocutori care să se privească față către față, acolo unde idolul se mulțumește să satisfacă o privire obsedată de propriul ei spectacol.

Apoi, icoana eliberează imaginea de rivalitatea mimetică dintre vizibil și invizibil definitiv înțepenite în două extreme: originalului, unde invizibilul se epuizează în inteligibil, ea îi substituie prototipul. Prototipul lovește imaginea cu marca/întipărirea sa și se atestă în ea fără similitudine, pentru ca drept răspuns marca/întipărirea astfel depusă să se ateste ea însăși în mișcarea întoarcerii sale spre prototip; similitudinii (și rivalității pe care aceasta o provoacă) i se substituie fidelitatea (și comuniunea intențională pe care aceasta o îngăduie). Ca orice semn, această marcă/întipărire nu pretinde să facă să vadă (să se facă văzută), ci înțelege să facă recunoscut (să se facă recunoscută ca) prototipul care o marchează/întipărește. Această tranziție a recunoașterii intră în joc atât în sânul vizibilului (semnul comun) sau al invizibilului (între Tatăl și Fiul), cât și la frontiera lor (în icoana estetică sau pe fața lui Hristos). Din obiect, imaginea devine atunci locul unei tranziții reciproce, deci instrumentul unei comuniuni.

Lăsând apoi să străbată o altă privire, icoana cere să i se acorde o privire — pomana unei priviri — care să o privească în față așa cum și ea privește în față. Pentru ca privirea astfel acordată să nu exercite din nou punerea în scenă a unui pur spectacol (idol), privirea acordată icoanei

trebuie să admită o nouă modalitate de exercitare: venerația. Fiindcă *proskynesis*, prosternarea venerării, vine de la o privire care se încovoaie până la pământ şi, prin urmare, care nu vede frontal şi nici nu poate obiectiva ceea ce salută; această privire nu vede ea cea dintâi, ci se expune faptului de a fi văzută fără a vedea, recunoscând, aşadar, în vizibilul pictat anterioritatea şi alteritatea reală a unei alte priviri decât ea. Astfel, icoana ne face să contestăm obiectivarea, producerea şi consumarea la care iconoclasmul reduce imaginea modernă.

În fine, icoana primeşte şi aşteaptă o venerare, pe care însă nu şi-o împropriază niciodată; slava primită se transformă numaidecât în paradoxul unei slave transmise şi pierdute; fiindcă icoana nu merită venerație decât atât timp cât arată un altul decât ea însăşi şi devine astfel tipul prototipului, spre care nu încetează să se retrimită în mod absolut. Imaginea se smulge idolatriei distrugând fără rest ecranul vizibilității sale, pentru a se sărăci, ca semnul pur a ceea ce o marchează/întipăreşte; vizibilul se deschide ca o prăpastie sau ca un cer care străpunge obsesia lumii. Carcerala noastră „lume de imagini" n-ar admite nici o scăpare spre cel mai mic loc liber, dacă n-ar fi străpuns-o o dată pentru totdeauna lancea care deschide coasta lui Hristos.

Icoana contrazice, aşadar, punct cu punct determinarea modernă a imaginii care urmează exigența nemiloasă a iconoclasmului metafizic. Departe de a organiza un nou spectacol, ea lasă să mijească o altă privire. Departe de a măsura vizibilul după invizibil prin rivalizarea lui mimetică, ea poartă marca/întipărirea cu care o loveşte un prototip pentru a fi recunoscut în ea. Departe de a se prostitua într-un spectacol auto-idolatru, ea cere o venerație pe care nu încetează să o transmită prototipului său. Ea se defineşte deci ca privirea alta a unui prototip care cere venerației privirii mele să urce, prin acest tip, spre el. Icoana n-are decât o singură miză: încrucişarea privirilor, prin urmare, strict definită, iubirea. Contra metafizicii dogmatice, icoa-

na salvează imaginea de statutul de iluzie înstrăinată de originalul invizibil şi inteligibil. Contra metafizicii în stare de nihilism, icoana salvează imaginea de auto-idolatrie, aşadar de la decăderea „lumii de imagini”. Nici orfană a invizibilului, nici prizonieră a vizibilului, imaginea pe care o reia icoana redevine locul unei comuniuni. Doctrina iconodulă a Sinodului II de la Niceea nu priveşte nici numai, nici în primul rând un punct din istoria ideilor, nici chiar o decizie a dogmei creştine: ea formulează mai cu seamă o alternativă, poate singura, la dezastrul contemporan al imaginii. În icoană, vizibilul şi invizibilul se îmbrăţişează cu un foc care nu distruge, ci luminează faţa divină a oamenilor.

Postfață

Jean-Luc Marion — arhitectonica unei gândiri*

„Je mehr man sich ergiebt
Je mehr wird man geliebt"
Angelus Silesius[1]

I. Introducere

În ultimele decenii ale secolului XX filozofia franceză a trăit cu exasperare savorile negației. După ce Marx, Nietzsche şi Freud au canonizat hermeneutica suspiciunii şi tonul vaticinar, orice demers cultural începuse a fi contaminat de voluptățile nihilismului: moartea artei, moartea metafizicii, moartea lui „Dumnezeu", moartea omului, şi sfârşitul istoriei — iată un cortegiu funerar pe care filozofii acestui veac au ştiut să-l recapituleze cu exasperare. În această atmosferă, grija „eliberării" de vechii idoli s-a înăbuşit imediat în tonul lugubru al conştiinței dezabuzate de evidența propriei sale solitudini, conform celebrei butade: „«Dumnezeu» a murit, Nietzsche a murit iar nici eu nu mă simt prea bine". Ultima decadă a secolului XX însă a adus cu sine o reală prospețime gândului filozofic din această geografie culturală. Nu este aici locul unei radiograme a evoluției „curentelor" şcolii fran-

* Aici doresc să mulțumesc părintelui Ioan I. Ică jr pentru faptul de a-mi fi confirmat cel dintâi, în primăvara anului 1998, importanța studiului operei lui Jean-Luc Marion, la comprehensiunea căreia a contribuit, nemijlocit sau epistolar, printr-o constantă asistență materială şi spirituală. Complementar, pentru donația unui set cuprinzător de fotocopii ale cărților şi studiilor filozofului francez, împărtăşesc o adâncă gratitudine tuturor colegilor mei care, de la Paris, Bucureşti sau Cluj, s-au străduit să-mi ofere şansa unei cunoaşteri cât mai exacte a operei şi exegezei gândirii lui Jean-Luc Marion.

[1] ANGELUS SILESIUS, *Călătorul heruvimic*, trad. I. Pârvulescu, Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 71: „Cât eşti iubit, atât eşti dăruit".

ceze de filozofie şi nici nu vom cântări prin analize comparate originalitatea acestora. E suficient să remarcăm doar apariţia unui nou tip de angajament reflexiv în sânul filozofiei franceze, vindecată de superstiţiile modernităţii (obsesia noutăţii, optimismul iluminist şi triumfal), fără a cauţiona neapărat retorica blasfemică printr-o epistemologie a negaţiei. Nu întâmplător, suflul nou al fenomenologiei franceze practică un tip de discurs esenţial afirmativ şi este reprezentat de câţiva filozofi extrem de sensibili la conţinutul Revelaţiei şi tradiţiei creştine. Alături de Michel Henry[2], Jean-Louis Chrétien[3], Jean-Yves Lacoste[4] sau Rémi Brague[5], opera lui Jean-Luc Marion vine să consacre plinătatea şi robusteţea Revelaţiei biblice în continentul filozofiei contemporane — atât de sufocată în arborescenţe exegetice şi istorice, atât de frecvent absorbită în solfegierea unor sofisme ideologice.

II. Trama biografică

Reperele publice din viaţa intelectuală a lui Jean-Luc Marion[6] atestă clar, încă de la începutul formării sale, o bi-

---

[2] M. HENRY, *L'essence de la manifestation*, PUF, Paris, 1990²; *La barbarie*, Grasset, Paris, 1987; *Phénoménologie materielle*, PUF, Paris, 1990; *Du communisme au capitalisme. Théorie d'une catastrophe*, O. Jacobs, Paris, 1990; *Eu sunt Adevărul. Pentru o filozofie a creştinismului*, trad. rom.: diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 2000.

[3] J.-L. CHRÉTIEN, *L'effroi du Beau*, Éditions du Cerf, Paris, 1987; *L'effroi du Beau*, Cerf, Paris, 1987; *L'appel et la réponse*, Minuit, Paris, 1992; *Le regard de l'amour*, Desclée de Brouwer, Paris, 2000.

[4] J.-Y. LACOSTE, *Notes sur le temps*, PUF, Paris, 1990; *Experience et Absolu*, PUF, Paris, 1994 (traducere românească în pregătire la editura Deisis).

[5] R. BRAGUE, *Le restant. Supplément aux commentaires du Ménon de Platon*, Vrin / Les Belles Lettres, Paris, 1978, 247 p.; *Du temps chez Platon et Aristote*. Quatre études, PUF, Paris, 1982, 181 p.; *Aristote et la question du monde*. Essai sur le contexte cosmologique et anthropologique de l'ontologie, PUF, Paris, 1988, 560 p.; *Europe, la voie romaine*, Criterion, Paris, 1992, 189 p.; 1993² (ed. rev. şi ad.), *ib.*, 206 p.; 1999³ (ed. rev. şi ad.), Folio-essais, NRF, Paris, 260 p.

[6] Născut în 1946, JEAN-LUC MARION a fost rând pe rând profesor la Universităţile din Poitiers, Paris X-Nanterre şi Sorbona IV, fiind actualmente conducător de studii în istoria filozofiei clasice la E.N.S (succesor al lui E. Lévinas), precum şi profesor la „Divinity School" şi „Comitee of Social Thought", Universitatea Chicago, SUA (succesor al lui Paul Ricœur). Premii şi distincţii: 1978 — „Prix Charles Lambert de l'Academie des Sciences Morales et Politiques" pentru cartea sa *L'idole et la distance;* 1982 — „Prix Henri Desmarest de l'Academie Francaise pour *Dieu sans l'être*"; 1992 — „Grand Prix de Philosophie de l'Academie Francaise".

valentă vocație existențială, situată mereu între rigorile meditației teologice și asprimile excogitației filozofice. Absolvent în anul 1967 al celebrei „Școli Normale Superioare" din Paris, într-un mediu intelectual incendiar când cultura franceză era supusă „testului nihilismului", Jean-Luc Marion se angajează cu toată precocitatea înzestrării sale în asceza unei hermeneutici desfășurate simultan în orizontul teologiei și al filozofiei. În mai '68 tânărul gânditor parizian obișnuia să citească diminețile „Aristotel în greacă și Heidegger în germană" ocupându-și după-amiezele „în stradă sau în adunările generale". Interiorizând marile teme ale filozofiei clasice grecești și moderne, Marion privește disputele post-structuraliste *en vogue* referitoare la statutul științelor umane „cu o indiferență afectată, dar foarte fermă", așa cum se confesează lui F. Dosse într-o contribuție la realizarea unei monografii despre Paul Ricœur[7]. „Mai târziu — adaugă într-o altă mărturisire J.-L. Marion — va trebui să spun ce a reprezentat de fapt acest câmp de pasiuni, descoperiri, nevoință și muncă — acest câmp în care am m-am străduit ca mulți alții, având ca profesori apropiați pe Beaufret, Derrida dar și Althusser; ca maeștrii pe Alquié și Lévinas, dar și Gilson, Daniélou și H.U. von Balthasar; iar, ca orizont, pe Nietzsche, Wittgenstein și Heidegger"[8].

Ilustrată de figurile fondatoare ale lui Henri de Lubac, Jean Daniélou și mai ales Hans Urs von Balthasar, *la nouvelle théologie* relua în contextul inter- și post-belic contactul cu temele și viziunea de largă respirație ale gândirii patristice. Pe de altă parte, intensitatea crizei determinate de interogațiile cele mai violente la care discursul psitacizat al teologiei birocratice fusese supus din partea lui Nietzsche și Heidegger, antrena după sine obligația unei noi sinteze. Marion se vedea confruntat — ca și alți intelectuali creștini — cu urgența unei re-scrieri a istoriei teologiei și filozofiei occidentale, din perspectiva exigențelor radicale ale unei epoci nihi-

[7] F. DOSSE, *Paul Ricœur, Les sens d'une vie*, La Découverte, Paris, 1997, p. 662 *sq*.
[8] JEAN-LUC MARION, „Preface To The English Edition", *God Without Being*, 1991, trad. Th. Carlson, p. xix.

liste. În acest fel, putem înțelege cum şi de ce la 22 de ani Marion semna câteva „remarci asupra conceptului de revelație la R. Bultmann"[9] în timp ce declanşase deja — sub îndrumarea lui Ferdinand Alquié — complexa cercetare (care avea să dureze câteva decenii) asupra operei lui Descartes. La mijlocul anilor '70, Marion reflecta asupra hristologiei Sfântului Maxim Mărturisitorul[10], descoperirea unicității lui Dionisie Areopagitul şi cerea, ca membru al grupării catolice *Communio*, „dreptul la mărturisire"[11]. Simultan — ca proaspăt universitar — lucra la redactarea tezelor sale despre influența Aristotel asupra „ontologiei gri" carteziene[12]. Între suficiența impersonală a discursivității scolastice şi elanul ideologic în care socialul face adesea prizonieră filozofia şi teologia, Marion a ales, mai simplu şi decisiv, o inserție concretă în sânul comunității mărturisitoare al aceluiaşi crez creştin. Fost lider al tinerilor studenți catolici (J.E.C) dar adversar al militantismului promovat de *L'Action Catholique* în anii dinaintea ultimului război mondial, apărător al tradiției ecleziale de extracție patristică, circumspect față de proiectele misionare care ajung prin succes să se autosecularizeze, J.-L. Marion şi-a păstrat cu echilibru şi modestie o identitate mereu paradoxală. Vorbind despre necesitatea mărturisirii credinței ori despre exigențele sacerdoțiului universal, fără să fie absorbit în declamații apocaliptice, furori apologetice, tentații concordiste, insurecții criticiste ori strategii ascunse de inculturație — Jean-Luc Marion e prea viu pentru a nu sminti, deopotrivă, pe ideologii laicității din universități[13] sau academii, sau pe străjerii morți Cuvântului — dar vii literei — Revelației. Ca orice *scholar* autentic, el nu se poate sustrage invidiei câtorva neo-scolastici dispuşi la o devoțiune exclusiv paseis-

---

[9] *ID.*, „Remarques sur le concept de révélation chez R. Bultmann", *Résurrection* 27, Paris, 1968.

[10] *ID.*, „Les deux volontés du Christ selon saint Maxime le Confesseur", *Résurrection* 41, Paris, 1973, p. 48–66.

[11] *ID.*, „Droit à la confession", *Communio* I/1, Paris, 1975, p. 17–27.

[12] *ID.*, *Sur l'ontologie grise de Descartes. Science cartésienne et savoir aristotelicien dans les „Regulae"*, J. Vrin, Paris, 1975[1].

[13] *ID.*, „De l'éminente dignité des pauvres baptisés", *Communio* IV/2, Paris, 1979, p. 27–44; *ID.*, „L'idéologie ou la violence sans ombre", *Communio* V/6, 1980, p. 82–92.

tă, la fel cum neostentativa sa calitate de creştin îi stânjeneşte pe gardienii publici ai „corectitudinii politice". De aceea, cu câteva fericite excepţii[14], filozofii congeneri[15] sunt incomodaţi de firescul angajamentului liturgic al lui Jean-Luc Marion, în timp ce coreligionarii[16] rămân dezabuzaţi de un pretins „abuz speculativ" gândirii sale debordantă în duplicităţi paradoxale şi incomprehensibile.

III. Atribute

Privită, astfel, din toate unghiurile, întâlnirea cu gândirea lui Jean-Luc Marion se anunţă a fi, de la bun început, un *ex-temporal* liber ca o necesitate înţeleasă. Estetica scriiturii sale încurajează o astfel de apropiere. Stenic, foarte adesea ironic, Marion rămâne mereu la înălţime într-un discurs polifonic, luxuriant, niciodată aproximativ sau ezitant. Aproape pretutindeni — în eseuri sau studii, cursuri sau conferinţe, dezbateri publice sau interviuri — picanteriile stilistice sunt acordate la dinamica unei erudiţii nestăpânite, ambele fiind susţinute de aplombul contagios şi persuasiv al unei inteligenţe magnetice. Laborios, stăpân desăvârşit al verbului, Marion se vădeşte un autentic *polytropos* care nu-şi permite răsfăţul autist al grafomaniei. Lipsit de superbia mizantropică a filozo-

---

[14] J.Y. LACOSTE, „Penser à Dieu en l'aimant. Philosophie et théologie de J.-L. Marion", *Archives de philosophie*, avril–juin/1987, p. 245–270; CHARLES LOCK, „Against Being: An Introduction to the Thought of Jean-Luc Marion", *St. Vladimir's Theological Quarterly* 37 (1993), nr. 4, p. 370–380. Pentru o interpretare critică generală şi simpatetică în acelaşi timp, cf. M. HENRY, „Quatre principes de la phénoménologie" (à propos de *Réduction et donation* de Jean-Luc Marion), *Revue Métaphysique et de Morale* 96 (1991), p. 3–26 ; GRAHAM WARD, „The Theological Project of Jean-Luc Marion", în PH. BLOND (ed.), *Post-Secular Philosophy*, Routledge, London, 1998, p. 67–106; JOHN MILBANK, „Only Theology Overcomes Metaphysics", *New Blackfriars* 76 (1995), p. 325–342, reluat în *Word Made Strange*, Blackwell, Oxford, 1997, p. 36–52.

[15] D. JANICAUD, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Éditions de l'Éclat, Paris, 1991; *La phénoménologie éclatée*, L'Eclat, Paris, 1998.

[16] GH. LAFONT, „Mystique de la Croix et question de l'Etre. A propos d'un livre récent de Jean-Luc Marion", *Revue Théologique de Louvain*, 1979, fasc. 3, p. 259–304; R. VIRGOULAY, „Dieu ou l'être. Relecture de Heidegger en marge de J.-L. Marion «Dieu sans l'être»", *Recherches de Science Religieuse* 72 (1984), p. 163–198; E. GABELLIERI, „De la métaphysique à la phénoménologie: une «relève»?", *Revue Philosophique de Louvain*, tome 94, n°. 4, novembre 1996, p. 625–645.

filor solitari, elegant şi aristocrat, Jean-Luc Marion şi-a câştigat încă de la început în peisajul culturii franceze profilul unei singularităţi excepţionale, practicând în reflecţia sa un „optimism tragic" (H.-I. Marrou) sprijinit de o speranţă „mereu productivă şi combatantă" (Hans Urs von Balthasar). Opera lui Marion atrage atenţia pentru că ea se articulează în două octave contigue din punct de vedere discursiv: filozofie şi teologie, fără a fi vorba aici — precum în alte cazuri (Wittgenstein, Heidegger) — despre o cezură la nivelul partiturii bio-bibliografice, dar nici de o confuzie a celor două registre. Este clar şi pentru o privire superficială faptul că întreaga operă a lui J.-L. Marion se naşte cu efortul căutării unui răspuns la exigenţele unei duble angajări în adevărul Revelaţiei şi metoda filozofiei[17]. Protocoalele reflecţiei sale includ la fel de uşor şi de competent referinţe la Ignatie Teoforul, Irineu al Lyonului sau Grigorie al Nyssei precum analizele ultimelor consecinţe ale nihilismului european, începând cu Nietzsche sau Heidegger şi sfârşind prin Habermas ori Deleuze. Chiar dacă a interiorizat tradiţia spirituală a creştinismului, Marion a rămas victima fericită a neobositei pasiuni de a gândi. Sensibil la *înţelepciunea* providenţială a Părinţilor, de la Capadocieni trecând prin Dionisie Areopagitul, Maxim Mărturisitorul sau Ioan Damaschinul şi până la Bernard de Clairvaux, Marion a ştiut să se lase provocat şi de *inteligenţa* curativă a filozofilor, de la Aristotel sau Descartes către Husserl şi Heidegger, Merleau-Ponty sau Levinas. Înainte de a se elibera pe sine şi pe alţii de spectrul idolatriei, Jean-Luc Marion a preferat „să înveţe toată înţelepciunea egiptenilor" (*Faptele Apostolilor* 7, 22), asumând cerinţa trecerii deşertului în drumul către un pământ al făgăduinţei.

Pentru Marion, cordiala polemică cu figurile eminente ale gândirii seculare reprezintă nu o gimnastică intelectuală utilă şi reconfortantă, ci urgenţa unei confruntări cu ispita ignoranţei sau a resentimentului. Probabil că Marion este unul

---

[17] JEAN-LUC MARION, „Apologie de l'argument", *Communio*, 2–3/1992, p. 13–33; „Philosophie chrétienne et herméneutique de la charité", *Communio* XVII/2, 1993; *ID.*, „Raţiunea formală a infinitului", *Echinox* XXI (2000), 1–3, p. 4–7.

dintre primii gânditori creştini ai postmodernităţii care a descoperit generozitatea modalităţilor în care filozofia contemporană poate înnoi semnificaţia interogaţiei, depăşind suspiciunea legată de potenţialul eretic al acesteia către o aprehendare relaxată a judecăţilor critice care caută să înţeleagă locul epocii noastre în istoria umanităţii. Pentru că atunci când o cultură a pierdut orice interes pentru *dileme* existenţiale, *răspunsurile* teologiei — indiferent cât de sublime — nu au nici o aderenţă sau efectivitate. Faptul fusese ştiut de Sfântul Maxim Mărturisitorul care afirma cu peste un mileniu în urmă: „când mintea semeţindu-se încetează să întrebe prin cuvenita cercetare pe Cuvântul dătător de învăţătură, Care a uns-o împotriva patimilor, despre cele ce trebuie să facă şi să nu facă, cade în chip sigur sub puterea patimilor din pricina neştiinţei”[18]. Astfel, într-un timp când nimic nu mai e de la sine înţeles[19], filozofia poate recăpăta rolul necesar de propedeutică la un itinerar spiritual nemijlocit întreţinut prin logica întrebării şi a răspunsului, verticalizată pe axa om — cosmos — Dumnezeu.

IV. Recepţia autohtonă

Semnificaţia şi importanţa publicării în traducere românească pentru prima oară a unei cărţi a lui Jean-Luc Marion merită semnalată în contrast, mai ales, cu minorul impact al operei gânditorului francez în cultura filozofică românească contemporană. Câteva traduceri[20] şi comentarii laterale re-

[18] SFÂNTUL MAXIM MĂRTURISITORUL, *Capete gnostice* II, 55, în *Filocalia* 2, trad. D. Stăniloae, Harisma, Bucureşti, 1993^2, p. 197.

[19] JEAN-LUC MARION, „La fin de la fin de la métaphysique”, *Laval théologique et philosophique* 42 (1986), p. 23–33. În esenţă, nihilismul e caracterizat de o singură replică oferită oricărei raţionalităţi: în locul anticei/modernei întrebări „de ce (mai degrabă ceva decât nimic)?”, se pune/dă întrebarea-răspuns „de ce nu?”. Este de remarcat că astfel nihilismul nu rezolvă vreo problemă, ci dizolvă *a priori* premisele formulării ei.

[20] JEAN-LUC MARION, „Fenomenul saturat”, în P. RICŒUR, J.-L. CHRÉTIEN, J.-L. MARION, M. HENRY, *Fenomenologie şi teologie*, trad. Nicolae Ionel, Polirom, Iaşi, 1996, p. 77–127, şi, respectiv, inedita conferinţă sorbonardă „Raţiunea formală a infinitului”, *Echinox* XXI (2000), 1–3, p. 4–7 (trad. M. Neamţu). Din păcate, nici o recenzie autorizată n-a semnalat apariţia incitantei colecţii de texte *Fenomenologie*

zumă întreg stadiul asimilării operei lui Jean-Luc Marion în România[21]. După cunoştinţa noastră, Virgil Ierunca[22] este cel care a întrezărit primul importanţa gândirii filozofului francez sugerând o posibilă conexiune între *Dogmatica* părintelui Dumitru Stăniloae şi teza lucrării *Idolul şi distanţa* (1977), plecând de la valorificarea de către ambii autori a temei distanţei (şi a diferenţei), „împrumutată" de fapt în subsidiar prin lecturi din Maxim Mărturisitorul şi Hans Urs von Balthasar. Un alt eminent reprezentant al diasporei, profesorul de literatură comparată de la Washington, Virgil Nemoianu[23] a făcut o modestă dar corectă prezentare a provocării teologice lansate de Marion. O adecvată recepţie *în act* a gândirii lui Marion poate fi sesizată în lucrările cu pronunţat caracter teoretic ale cercetătorului român Anca Vasiliu[24] (CNRS, Paris), acolo unde sunt interiorizate şi dezvoltate foarte importante sugestii din *Crucea vizibilului*. Indirecte şi pasagere consemnări ale aceluiaşi demers aparţin lui Cornel-Mihai Ionescu[25]. O simpatetică recepţie a provocării din *Dieu sans l'être* găsim la diac. Ioan I. Ică jr care a apropiat eseul de teologie fundamentală a lui Andrew Louth[26] şi, în alt plan, fenomenologia afectivităţii la Michel Henry[27] de interogaţiile filozofului francez lansate în celebrul său eseu din 1982. Venind, de asemenea, din spectrul reflecţiei teologice contem-

---

şi teologie: neaşteptat, postfaţa profesorului Ş. Alfloroaiei se situează complet în afara registrului tematic propus de cei patru autori ai cărţii.

[21] În contrast, bibliografia internaţională conţine contribuţii esenţiale, între care: RUUD WELTEN, *God en het Denken. Over de filosofie van Jean-Luc Marion*, Valkhof Pers, Nijmegen, 2000; THOMAS A. CARLSON, *Indiscretion: Finitude and Naming of God*, Chicago, UCP, 1999 şi câteva zeci de studii tematice. Pentru orientare, o bibliografie selectivă poate fi găsită la adresa *http://bellarmine.lmu.edu/~jkasmith/marion.htm*.

[22] V. IERUNCA, *Semnele mirării*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 51.

[23] V. NEMOIANU, *Jocurile Divinităţii*, Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 1997, ediţie îngrijită şi prefaţată de Ioan I. Ică jr.

[24] De ex., A. VASILIU, *La traversée de l'image*, Desclée de Brouwer, Paris, 1994, *Du diaphane*, Vrin, Paris, 1997 *passim*.

[25] C.M. IONESCU, *Cercul lui Hermes*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, *passim*.

[26] A. LOUTH, *Desluşirea Tainei. Despre natura teologiei*, Deisis, Sibiu, 1999, prefaţă: diac. Ioan I. Ică jr, traducere şi postfaţă: M. Neamţu, *passim*.

[27] M. HENRY, *Eu sunt Adevărul. Pentru o filozofie a creştinismului*, prezentare şi traducere: diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 2000, p. 8–9.

porane, Vlad Niculescu[28] aplică în unele din comentariile sale la scrierile lui Efrem Sirul sau Evagrie Ponticul unele sugestii venite, *via* Hans Urs von Balthasar, din partea lui filozofului francez. Jean-Luc Marion se mai bucură de o recepţie largă din partea lui Ciprian Vălcan în excursul său despre imagine în tradiţia teologico-filozofică europeană[29]. În sfârşit, un lăudabil efort de receptare a discursului fenomenologic practicat de Jean-Luc Marion face Andrei-Dragoş Giulea în studiul său despre „Fenomenologia particulară a religiei"[30]. Deşi generos în sugestii, textul suferă totuşi, pe alocuri, de o anumită prolixitate şi inconsecvenţă metodologică[31]. Autorul distinge corect dificultăţile principiale ale fenomenologiei religiei chemată în acest secol să surprindă structurile universale ale unei experienţe intraductibile, fără a diferenţia însă poziţiile diferite susţinute de membrii curentului francez contemporan[32]. Cu toate aceste minusuri, încercarea de prezentare concretă a „setului de intenţii şi intuiţii specifice tradiţiei creştine răsăritene caracterizat de relaţii proprii de închidere şi deschide-

---

[28] De ex., V. NICULESCU, „Mâncând Mielul care a mâncat mielul. Articularea euharistică a Triduum-ului pascal în teologia pascală a Sfântului Efrem Sirul", *Verbum* VI–VII (1995–1996), p. 25–48, *passim*.

[29] C. VĂLCAN, *Recherches autour d'une philosophie de l'image*, Augusta, Timişoara, 1998. Cartea grupează textul lucrării de *maîtrise* şi un *D.E.A.* susţinute la École Normale Supérieure, Universitatea Sorbona IV din Paris, 1995–1997, *passim*.

[30] A. GIULEA, „Fenomenologia particulară a religiei", *Altarul Banatului* 7–9 (1999), Timişoara, p. 64–78.

[31] Mai ales acolo unde referinţe fenomenologice (Husserl, Marion, Ricœur) sunt mixate cu formule de raţionament empirist (Carnap, parţial Popper) iar ipoteze epistemologice comune sunt conexate unor situaţii specifice experienţelor mistice. Vorbind astfel despre evidenţa noematică a enunţului „eu gândesc", A.-D. Giulea ne spune că aceasta „poate să fie copleşitoare, ca în unele experienţe ale luminii lui Hristos", ceea ce este radical fals. Pe urmele isihasmului şi a teologiei palamite, mărturia recentă a arhimandritului Sofronie Saharov († 1993), menţionat admirativ într-o paranteză a discursului autorului, subliniază în mod repetat exact contrariul, anume totala ruptură de nivel între natura percepţiei luminii create survenită printr-o experienţă naturală de tip noetic, enstatic şi, respectiv, percepţia luminii necreate printr-o experienţă harică (deci, în termeni scolastici, supranaturală).

[32] Michel Henry — adept al tezei privitoare la discontinuitatea totală dintre lume şi Viaţă, Jean-Luc Marion — aderent la o opţiune teoretică în care donaţia e utilizată ca operator hermeneutic intermediar cu funcţionalitate graduală între fenomenologie şi teologia revelată, J.-L. Chrétien — favorabil mai curând descriptivismului fenomenologic amprentat tematic de teologie şi, respectiv, Paul Ricœur — ataşat idealului filozofic modern al reprezentării care, în fenomenologia particulară a religiei, tinde să reducă spiritul la intelect.

re"[33] ni se pare salutară, fiind o sarcină ce ar merita reluată şi aprofundată în direcții încă neexplorate până acum.

În acest context lagunar de referințe româneşti, o abreviată prezentare[34] a temelor principale care traversează filozofia lui Jean-Luc Marion rămâne încă necesară. În acest stadiu de analiză e evident că ea nu poate fi o problematizare detaliată cu pretenții de exhaustivitate — sarcină proprie doar unor studii precis focalizate, în curs de publicare, eventual, în diferite reviste de specialitate.

V. Distanțarea de idoli

Structurile gândirii teologice a lui Jean-Luc Marion sunt energic polarizate între interpelarea epocală lansată la sfârşit de modernitate de Nietzsche şi Heidegger, pe de o parte, şi manifestul „înțelepciunii de multe feluri" (*Efeseni* 3, 10) al Revelației creştine, pe de altă parte. N-am putea înțelege interesul lui Marion pentru filozofia nietzscheeană dacă n-am şti că el reface mental proiectul inaugural al creştinismului în ceasul în care în Bisericile Europei soteriologia Revelației regresează sub impulsul unei „voințe de putere" la stadiul imperativului categoric racordat prin exigențele democratice ale comunității, Evanghelia devine cu un „prea omenesc" corectiv etic adus societăților post-industriale, în timp ce sacerdoțiul din „cetatea lui Cain" preferă, „la răsărit de Eden" (*Facerea* 4, 16) „să slujească la mese, lăsând de-o parte cuvântul lui Dumnezeu" (*Faptele Apostolilor* 6, 2). Confruntarea cu opera lui Nietzsche devenea obligatorie[35] în contextul crizei limbajului metafizic. Schematizând dualist practica virtuților morale prin denaturarea triplei consecințe (cosmice, antropologice şi sacramentale) a Întrupării, deteriorând sensibilitatea apofatică a filozofiei patristice, pietrificând relația cu Dumnezeu prin obiectivizarea transcendenței şi reificarea

---

[33] *Ibid.*, p. 78.

[34] Ea rezumă conținutul lucrării de diplomă (*Relieful teologic al gândirii lui Jean-Luc Marion*, 302 p.) pe care am susținut-o în vara acestui an (21 iunie 2000) la Facultatea de Istorie şi Filozofie, secția Filozofie (limba română), Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, sub coordonarea conf. dr. Virgil Ciomoş.

[35] JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, Paris 1977[1].

imanenței Sale harice, sacramentale, relativizând populist hermeneutica Scripturii, abandonând exigența verticală a tradiției mistice prin importul masiv de licențe subiectiviste în conținutul dogmatic al Revelației etc. creştinismul tindea să-şi identifice descoperirea cu o proclamație, proclamația cu o *Weltanschauung*, iar pe aceasta din urmă cu un „platonism vulgarizat". Marion era prea implicat în reflecția asupra sensului Întrupării hristice pentru a nu fi luat în discuție cea mai radicală interpelare adusă creştinismului în ceasul târziu al modernității, la „amurgul idolilor" şi chiar la „sfârşitul filozofiei". În această atmosferă de apostazie generalizată, întâlnirea cu profetul laic al erei post-metafizice constituie un demers capital pentru înțelegerea contribuțiilor filozofice şi teologice de mai târziu ale lui J.-L. Marion. Întreaga sa gândire evoluează de fapt în sensul depăşirii *pozitive* a celor mai multe dintre aporiile identificate, rând pe rând, în sfera discursului teologic sau cel al filozofiei de către vocile dintre cele mai reprezentative, fie că ele se numesc Immanuel Kant sau Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl ori Martin Heidegger. „Tuturor toate făcându-se" (*1 Corinteni* 9, 22) dar mai ales „dator elinilor şi barbarilor" (*Romani* 1, 14), Marion descinde în lumea filozofilor precum Pavel în cetatea „plină de idoli" (*Faptele Apostolilor* 17, 16), unde „toți atenienii şi străinii care locuiau acolo nu-şi petreceau timpul decât spunând sau auzind ceva nou" (*Faptele Apostolilor* 17, 21), în spiritul perfect modern pe care grecii Areopagului îl prefigurau deja la sfârşitul secolului I d.Hr.

Polemicii lui Nietzsche cu lumea modernă concentrate în trei critici fundamentale îndreptate, succesiv, împotriva înțelepciunii, rațiunii, moralei, implicit, opera lui Marion îi răspunde prin: (*i*) resurecția ludicului ca model donologic al realității[36]; (*ii*) apelul la vitalitatea contemplației euharistice ca formă eminentă de *sobra ebrietas*[37]; (*iii*) recuperarea sfin-

---

[36] JEAN-LUC MARION, „Théologique", în A. JACOB (ed.), *L'Univers Philosophique*, PUF, Paris, 1990, p. 17–25.

[37] JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, Paris, 1982, p. 199 *sq.*; *ID.*, „Présence et distance. Remarques sur l'implication réciproque de la contemplation eucharistique et de la présence réele", *Résurrection* 43/44, Paris, 1974,

ţeniei ca primă şi ultimă expresie a iubirii[38]. Acest triplu răspuns configurează sfera de emergenţă a interpretării date de Marion „morţii lui Dumnezeu" în opera lui Nietzsche. Intervenţie crucială, într-un fel, din cel puţin două motive: (*a*) ea fixează câteva distincţii hermeneutice rar sau aproape deloc amintite în exegeza clasică a operei nietzscheene, (*b*) conferind acesteia o inteligibilitate sporită prin cele câteva răspunsuri teologice schiţate mai ales în *L'idole et la distance* (1977) şi *Dieu sans l'être* (1982). Această premisă de interpretare îl poate alătura pe Jean-Luc Marion unei serii de critici formulate de teologi răsăriteni precum arhimandritul Iustin Popovici[39], părintele Seraphim Rose[40] ori Ch. Yannaras[41] — direct sensibilizaţi de manifestul antiumanist proclamat de Nietzsche şi Dostoievski la sfârşitul secolului XIX. Fireşte, similarităţile se opresc aici, neexistând motive temeinice pentru a formula ipoteza unor concordanţe de natură hermeneutică dincolo de strict diagnosticul nietzscheean[42]. Concret, interpretarea lui Marion tinde să disocieze două poziţii distincte ale gânditorului german: (*i*) pe de o parte, promovarea unui ateism conceptual care constă în respingerea tuturor idolilor de natură sensibilă sau intelectuală, teologică sau filozofică

---

p. 33–58; ID., „Splendeur de la contemplation eucharistique", *La politique de la mystique* (hommage à Mgr Maxime Charles), Limoges: Criterion, 1984, p. 17–28.

[38] JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, 1982, p. 218.

[39] ARHIM. I. POPOVICI, *Omul şi Dumnezeul-om. Abisurile şi culmile filozofiei*, Deisis, Sibiu, 1997, trad. pr. prof. Ioan I. Ică şi diac. Ioan I. Ică jr, p. 136 *et passim*: „Prin reducerea creştinismului la umanism creştinismul fără îndoială s-a simplificat. Dar în acelaşi timp el a fost distrus".

[40] S. ROSE: „Nietzsche, in calling himself Antichrist proved thereby his intense hunger for Christ", cf. DAMASCENE CHRISTENSEN, *„Not of this world". The Life and Teaching of Fr. Seraphim Rose. Pathfinder to the Heart of Ancient Christianity*, Herman Brotherhood, 1997[3], p. 45. Pentru o imagine de ansamblu, vezi S. ROSE, *Nihilismul şi revelaţia lui Dumnezeu în inima omului*, trad. Irina Dogaru, Anastasia, Bucureşti, 1996 (în fapt, scrierea aparţine lui Eugen Rose, viitorul părinte Serafim).

[41] CH. YANNARAS, *Heidegger şi Areopagitul*, Anastasia, Bucureşti, 1996, trad. rom. N. Tanaşoca, p. 46 *et passim*.

[42] În pofida argumentului lui S. BULGAKOV, „Ivan Karamazov ca tip filozofic" (conferinţă ţinută la Kiev în 21 noiembrie 1901), trad. românească: Leonte Ivanov în volumul colectiv *Marele Inchizitor. Dostoievsi — lecturi teologice*, Polirom, Iaşi, 1997, p. 174–197, aici p. 181. Pentru o opinie contrară şi mai bine justificată, vezi N. BERDIAEV, *Filosofia lui Dostoievski*, trad. rom.: R. Păpăruţă, Institutul European, Iaşi, 1992, p. 39.

pe care i-a promovat cultura europeană în expresia nihilismului decadent[43]; (*ii*) pe de altă parte, o ambiguă cochetare cu ateismul spiritual, manifestat în respingerea de ultimă instanță a Revelației biblice[44]. Analiza lui Marion subliniază mai ales posibilele virtuți catartice ale ateismului conceptual identificat major în exclamația nebunului din *La Gaya scienza:* „Dumnezeu a murit!" Este vorba, așadar, despre două sensuri posibile ale *acestei* morți: mai întâi, o „moarte" falsă (simbolică) a unui Dumnezeu adevărat[45] (icoana) — consumată în epoca de dominație a nihilismului pasiv, corespunzătoare ateismului spiritual; respectiv, o moarte adevărată (profetică) a unui „Dumnezeu" fals (idolul) — consumată în opera lui Nietzsche și corespunzătoare ateismului conceptual. Este, de aceea, imposibil să nu identifici în acest punct congruența profetică între „moartea lui Dumnezeu" tematizată de Nietzsche și parabola centrală din *Frații Karamazov* a lui F.M. Dostoievski, „Marele Inchizitor"[46]. Opera vizionară a celor doi autori crepusculari — Nietzsche și Dostoievski — descrie falimentul creștinismului social care, adeseori, a repetat simbolic condamnarea la moarte a lui Iisus. Rezumând mesajul Revelației la câteva enunțuri cu portanță strict morală[47], umanismul creștin a reușit — *vulgo dicitur* — să

---

[43] P. FLORENSKI, *Stâlpul și Temelia Adevărului*, Polirom, 1999, p. 47: „Există multe soiuri de ateism, însă cel mai rău dintre ele este așa numita credință «rațională», mai exact cea raționalistă".

[44] Cf. J.-L. MARION, „De la «mort de Dieu» aux Noms divins: l'itinéraire théologique de la métaphysique", în *L'être et Dieu* (D. Bourg, ed.), Cerf, 1986, p. 103–130.

[45] Dacă sfântul Pavel se referă la moartea istorică a lui Iisus („a gustat pentru fiecare om [*i.e.*: idol] moarte", *Evrei* 2, 9), o pleiadă de gânditori creștini vor situa acest act în orizontul posibilității reiterării sale simbolice în plan individual sau colectiv, simbolic dar nu mai puțin hotărâtor în plan soteriologic. Cf. DIONISIE AREOPAGITUL, *Epistola VIII*, § 6, „Către Demofil", în *Opere complete*, trad. rom.: D. Stăniloae, Paideia, București, 1996[1], p. 265: „[Hristos e] gata să pătimească iarăși pentru oameni ca să-i mântuiască". Aceeași doctrină la B. PASCAL, *Le Mystère de Jésus* în *Pensées*, § 553 (ed. Brunchvicg), Lattès, 1988, p. 198: „Iisus va fi în agonie până la sfârșitul veacurilor".

[46] F.D. DOSTOIEVSKI, *Frații Karamazov*, I, trad. O. Constantinescu și I. Dumbravă, Rao Clasic, București, 1997, p. 405 (finalul apoteotic al întâlnirii: deicidul transparent): „Mâine, deci, am să te ard pe rug".

[47] P. FLORENSKI, *Iconostasul*, trad. B. Buzilă, Anastasia, București, 1994, p. 213: „Bisericii îi este străină în cel mai înalt grad morala, iar atunci când se vorbește în limbajul bisericesc despre conduită, termenul este luat exclusiv în sens ontologic".

dezamăgească nevoia de combustie spirituală a unei personalități ca Nietzsche. Pe de altă parte, filozoful francez nu confirmă decepțiile lui Nietzsche în punctele în care acesta a ignorat nucleul tare al Revelației: teofania totală şi definitivă a lui Hristos. Prin refuzul Revelației — *o Theos agape estin* (*1 Ioan* 4, 16) — stranietatea poziției lui Nietzsche este cu atât mai pregnantă cu cât el vedea în iubire acel „nume sfânt"[48] şi neîntinat aflat „dincolo de bine şi rău"[49] de unde aştepta să vină adevăratul Dumnezeu[50]. Dar vrând mai curând autodivinizarea omului prin refuzul distanței filiale, Nietzsche decade el însuşi în idolatrie. Pentru că întotdeauna „revine o putere celui care a luat în posesie un teritoriu"[51], gestul lui Nietzsche de înfruntare a idolilor deschide un gol abisal şi lasă loc pentru două posibilități polare: fie ex-punerea la o identificare cu divinul însuşi printr-o investire forțată, fie recunoaşterea distanței ca interregn al unui Paşte nevăzut dar prăznuit pentru prima dată — după eliberarea de idolii străini — în deşert. Finalul vieții gânditorului german, atins de-o enigmatică întunecare, cu mintea prăbuşită sub sarcina prea grea pe care şi-a ales-o, lasă loc unei interpretări spirituale prin care Marion sugerează că Nietzsche a urmat prima posibilitate: actul devastării idolilor divinului prin sfidarea sursei de autoritate (*exousia*) care putea dărui această putere[52]. Se dovedeşte, tragic şi lamentabil deopotrivă, că „supraomul poetic nu are altceva decât cuvinte"[53].

---

[48] F. NIETZSCHE, fragment postum din 1885–1887, 1 [816], *Werke*, hrg. Colli-Montinari, Bd. VIII/1, 54: „Ich habe den heiligen Namen der Liebe nie entweiht".

[49] F. NIETZSCHE, *Dincolo de bine şi de rău*, § 153, trad. rom. F. Grünberg, Universitas, Bucureşti, 1998, p. 91: „Was aus Liebe gethan wird, geschieht immer jenseits von Gut und Böse".

[50] F. NIETZSCHE, *Voința de putere*, § 1035, trad. rom. C. Baciu, Aion, Bucureşti, 1999, p. 642: „Un Dumnezeu ca un Dincolo, ca un Deasupra în raport cu jalnica morală de unghер a lui «Bine şi Rău»".

[51] JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, Paris, 1977, p. 61.

[52] Nu putem să nu remarcăm inocența cu care gânditorul german prescria exegeților criteriologia postumă a ultimului său diagnostic: „Maladiile, mai ales bolile de nervi şi cele mintale sunt semne că lipseşte forța *defensivă* a naturii puternice", cf. F. NIETZSCHE, *Voința de putere*, § 31, trad. rom.: C. Baciu, p. 31.

[53] V. SOLOVIOV, *Fundamentele spirituale ale vieții*, traducere şi studiu introductiv: diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Alba-Iulia, 1994, p. 183.

VI. Între verbul poetic (Hölderlin) și poetica Verbului (Dionisie Areopagitul)

După Nietzsche, al doilea interlocutor modern al lui Jean-Luc Marion este Martin Heidegger, excelent fructificat în cheie teologică. Urmând strategiei interpretative aplicate și în cazul lui Nietzsche, filozoful francez valorizează integral critica heideggeriană adusă tradiției metafizice de extracție onto-teologică[54]. Confruntarea este însă indirectă, grefată pe hermeneutica operei lui Hölderlin și Dionisie Areopagitul. Noutatea perspectivei aduse, aici, de filozoful francez este evidentă în lumina sensibilității sale teologice care identifică în poetica lui Hölderlin (urmată mai târziu de cea a lui Rainer Maria Rilke), ecoul prim al „uitării Tatălui" de către lumea modernă și, invers, al uitării hesperienilor crepusculari de către Tatăl însuși[55]. „Uitarea Tatălui" (un genitiv subiectiv-obiectiv) este citită ca un rezultat inextricabil al mișcării divine de retragere iconomică, urmând paradigma abandonului din *Triduum*-ul pascal[56]. Ea nu este atât consecința unei uitări voluntare din partea umanității, cât o replică dată agresiunii conceptuale asupra divinului inițiată o dată cu fixarea autorității epistemologice a subiectului în modernitate (Galilei & Descartes)[57]. Din nou, „moartea lui Dumnezeu" — aprehen-

---

[54] M. HEIDEGGER. *Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik* (1957), în *Identität und Differenz*, Günther Neske, Pfullingen, 1957, trad. fr.: *Questions I*, Gallimard, Paris, 1969, p. 275–308.

[55] JEAN-LUC MARION, „Le retrait du divin et le visage du Père: Hölderlin" în *L'idole et la distance*, Grasset, 1977, p. 109–174. Deși livrează o interpretare de pe poziții teologice, J.-L. Marion nu face abstracție nici aici de contribuțiile heideggeriene la exegeza operei lui Hölderlin. În versiune românească: M. HEIDEGGER, *Originea operei de artă*, trad. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Humanitas, 1995[2].

[56] Din punct de vedere teologic, schema interpretativă a momentului pascal este următoarea: Vinerea Mare reprezintă uitarea paternă (*l'abandon*), Sâmbăta consacră iertarea filială (*pardon*) iar Duminica Învierii aduce darul (*le don*) însuși care pregătește venirea Paracletului.

[57] JEAN-LUC MARION a consacrat studiului operei carteziene (epitomul spiritului modernității) trei decenii de muncă oglindite în cinci volume: *Sur l'ontologie grise de Descartes*, Vrin, Paris, 1975; 2[e] éd. complétée, 1981; *ID.*, *Sur la théologie blanche de Descartes*, PUF, Paris, 1981; 2[e] éd. complétée, „Quadrige", 1991; *ID.*, *Sur la prisme métaphysique de Descartes*, PUF, Paris, 1986; *ID.*, *Questions cartésiennes* I, PUF, Paris, 1991; *ID.*, *Questions cartésiennes* II, PUF, Paris, 1996; JEAN-LUC MARION (ed.), *Index des „Regulae ad directionem Ingenii" de René*

dată în tot polisemantismul ei — apare nu ca o cauză a „uitării Tatălui", ci ca ocazie tardivă a redescoperirii Lui. Abandonul nu mai este, aşadar, indiciul unei părăsiri, ci zvonul unei iertări şi arvuna darului total al iubirii paterne. Semnificaţia distanţei câştigă în teologia lui Marion un plus de acurateţe plecând tocmai de la conceptul de ierarhie furnizat în teologia sfântului Dionisie Areopagitul. El surprinde în simfonia unor corespondenţe reciproce (distanţă — doxologie; mister — liturghie; ekstază — iubire) urgenţa unei medieri, articulată cosmic în dublul ei sens (descendent/ascendent) de Iisus Hristos. Distanţa — „unic câmp al unirii"[58] — devine spaţiul trecerii (*Pesah*) resurecţionale şi oportunitatea (*kairos*) unei a-filierii mistice. Redundanţa doxologiei în contemplaţia naturală este pandantul suficienţei predicaţiei logice în metafizică[59]. Există o abundenţă a doxologiei acolo unde există un exces al graţie(ri)i: „dragostea stă nu în faptul că noi am iubit pe Dumnezeu, ci în faptul că El ne-a iubit pe noi" (*1 Ioan* 4, 10). Întreg acest proces este rezumat de Jean-Luc Marion ca atare: „trupul nostru se face verb pentru a binecuvânta darul treimic al prezenţei şi a împlini încorporarea noastră în El"[60]. Precizia intimităţii în spaţiul distanţei teologice se măsoară în cuvinte de laudă „căci lungă este şi mare mulţimea cunoştinţelor pe care [aceasta] trebuie să le străbată"[61]. Fără toate aceste condiţionări, determinate de apartenenţa ei la tradiţia patristică răsăriteană, teologia apofatică dionisiană n-ar fi putut atrage interesul lui Jean-Luc Marion mai mult decât ar fi putut să o facă schema generală a neoplatonismu-

---

Descartes, en collaboration avec J.-R. Armogathe, Éd. dell'Ateneo, Roma, 1976; JEAN-LUC MARION & J. DEPRUN, *La passion de la raison* (*Hommage à F. Alquié*), PUF, Paris, 1983; JEAN-LUC MARION & J.-M. BEYSSADE, *Descartes. Objecter et répondre*, PUF, Paris, 1994; JEAN-LUC MARION (ed.), *Index des „Meditationes de prima Philosophia" de R. Descartes*, en collaboration avec J.-P. Massonet, P. Monat et L. Ucciani, Besançon, 1996.

[58] JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, PUF, Paris, 1991², p. 202.

[59] G. KALINOWSKI, „Discours de louange et discours métaphysique Denys l'Areopagite et Thomas D'Aquin", *Rivista di Filosofia Neo Scolastica* 73 (1981), p. 399–404.

[60] JEAN-LUC MARION, *Prolégomènes à la charité*, Différence, Paris, 1986, p. 178.

[61] Sfântul MAXIM MĂRTURISITORUL, *Capete gnostice* II, 77, *Filocalia* 2, trad. rom. D. Stăniloae, Harisma, Bucureşti, 1993², p. 206.

lui[62]. Nu apofatismul (refuzul determinării ontico-ontologice a lui Dumnezeu) este ultimul cuvânt în teologia dionisiană[63], ci recursul la „numele cel mai presus de orice nume" (*Filipeni* 2, 9): iubirea[64]. De altfel, cu privire la acest detaliu crucial, un fragment din *L'idole et la distance* mărturiseşte fără echivoc: afirmaţiile şi negaţiile „poartă asupra aceloraşi atribute, înfăţişate doar din două puncte de vedere"[65]. Adevărata miză a interpretării lui Dionisie e ireductibilă la un set de opoziţii, finalmente irelevante, între *fiinţă — suprafiinţă; concept — predicat; silogistică — sacramentalism; speculaţie — rugăciune* etc., limitele ontologiei, importanţa teurgiei sau necesitatea rugăciunii fiind bine cunoscute — în diferite grade — de către un Proclus sau Iamblicus. Dacă Dionisie joacă un rol special în alchimia secretă ori în secretul alchimiei gândirii lui Jean-Luc Marion, acesta *nu* se datorează ancadramentului neoplatonic al corpusului areopagitic, cât discretei dar esenţialei centralităţi a figurii lui Hristos în teologia sa mistică. Altminteri, aderenţa teologică la corpusul dionisian ar fi perfect arbitrară, iar situarea istorică a apofatismului incompletă restituită[66]. Pe scurt, limitarea discursului teologic la simpla negativitate a refuzului unei conceptualităţi ar putea deprecia însuşi sensul Revelaţiei ca formă de autodeschidere a lui Dumnezeu în cosmos către om.

---

[62] Argumentul nostru merge împotriva tezei lui W.J. HANKEY, „The Postmodern Retrieval of Neoplatonism in Jean-Luc Marion and John Milbank", *Hermathena* 165 (Winter, 1998), p. 9–70; *ID.*, „Contemporary Deconstructions and Reconstructions of Western Subjectivity and its Neoplatonic Origins", a lecture for the *College of the Humanities of Carleton University*, Ottawa, January 21, 2000, ms. În acelaşi sens se exprimă, voalat, F. LARUELLE, „L'Appel et le Phénomène", *Revue Métaphysique et de Morale* 96 (1991), p. 27–42.

[63] JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, PUF, Paris, 1991², p. 193.

[64] DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* XIII, 3: „cel mai venerabil dintre toate numele".

[65] JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, Paris, 1977, p. 193.

[66] Este ceea ce îl distinge pe J.-L MARION în mod radical de poziţia lui J. DERRIDA (*Sauf le nom*, Galilée, Paris, 1993) faţă de apofatismul lui Dionisie Areopagitul, M. Eckhart ori A. Silesius.

Afinitatea dintre demersul lui Marion (preocupat de „uitarea Tatălui") şi cel al lui Heidegger (afectat de „uitarea ființei") este evidentă din perspectiva derivei ontice a „metafizicii prezenței" care ratează sistematic sfera invizibilului. Preeminența idolatră a ființării sufocă atât apariția ființei, cât şi orizontul patern al oricărei teofanii. Refuzul doctrinei despre *analogia entis*, pe lângă negarea ființei ca nume privilegiat al lui Dumnezeu[67], îl plasează pe Marion la o considerabilă distanță față de teologia tomistă leonină relansată în secolul XX de magisteriul Bisericii Romano-Catolice. După identificarea acestui punct comun care constă din critica limbajului reic al onto-teologiei[68], precum şi a conceptelor sale fondatoare (*substantia*, *causa sui*)[69], Marion pune în discuție critică toate tezele lui Heidegger privitoare la relația dintre filozofie şi teologia revelată[70]. (*i*) Mai întâi, spre deosebire de unele afirmații târzii din eseul de fenomenologie a donației[71], Marion refuză în *Dieu sans l'être* (1982)[72] să accepte invita-

[67] JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, p. 111. Dacă în 1982 filozoful francez decidea împotriva legitimității unei „metafizici a Exodului" (E. Gilson), în 1993 survine o relativă retractație a acestei decizii. Cf. JEAN-LUC MARION, „Saint Thomas d'Aquin et l'onto-theo-Logie", în *Saint Thomas et l'onto-théologie*, Actes du colloque tenu à l'Institut catholique de Toulouse les 3 et 4 juin 1994, *Revue Thomiste*, janvier–mars (1995), p. 31–66. Replici şi comentarii la F. KERR, „Aquinas after Marion", *New Blackfriars* 76 (1995), p. 354–364; JOHN MARTIS, „Thomistic Esse — Idol or Icon? Jean-Luc Marion's God Without Being", *Pacifica* 9 (1996), p. 55–67; G. PROUVOST, „La question des noms divins: entre apophatisme et ontothéologie", *Revue thomiste* 98 (1997), p. 485–511.

[68] Cf. ANTHONY J. GODZIEBA, „Ontotheology to Excess: Imagining God Without Being", *Theological Studies* 1 (1995), p. 3–20.

[69] JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, PUF, Paris, 1991², p. 261; o demonstrație sistematică a acestui punct în ID., *Réduction et donation*, PUF, Paris, 1989¹, p. 7–119.

[70] Faptul a fost salutat de teologul grec NIKOS MATSOUKAS, *Introducere în gnoseologia ortodoxă*, trad. rom.: M. Popa, Ed. Bizantină, Bucureşti, 1997, p. 27, n. 7.

[71] JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, PUF, Paris, 1997¹, p. 104–108, 336–337.

[72] J. DERRIDA, „How to Avoid Speaking", *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, S. Budick & W. Iser (ed.), Columbia UP, New York, 1989, p. 64, n. 3: „*Dieu sans l'être* remains very difficult to translate. Its very suspension depends on the grammatical vacillation that only French syntax can tolerate — precisely in the structure of a title — that is, of a nominal or incomplete phrase. *L'* may be the definite article of the noun *être* (*God Without Being*), but it can also be a personal pronoun-object of the *verb* to be… *God without being God*".

ția la reducție fenomenologică a credinței înaintea oricărei posibile gândiri a destinalității ființei în istoria gândirii[73]. Deși *menține* diferența ontologică între ființă/ființare (Hans Urs von Balthasar), teologia revelată *nu* poate accepta ideea că relația de participare energetică a lumii la Dumnezeu trebuie amputată în proiectul de gândire a constituției fenomenologice a lumii, doar din pricina unor scrupule metodologice. Fără a ne permite o dezvoltare consecutivă a ideii, am putea sugera în acest punct că, dimpotrivă, reducția fenomenologică aplicată credinței[74] în Dumnezeu (însemnând neacceptarea temporară a Revelației împreună cu toate consecințele teoretice care derivă din aceasta) deteriorează autenticitatea descripției „lucrurilor însele" al căror sens (*logos*) este ascuns de fapt în Λόγος-ul divin (*Ioan* 1, 3; *Coloseni* 1, 16). Practicată invers, fenomenologia ar putea interveni oportun ca limbaj descriptiv al realităților văzute din stadiul intermediar al contemplației (*theoria*) naturale[75], fără însă ca acesta să fie obligatoriu pentru realizarea contemplației mistice. Toate aceste aspecte, decisive pentru o bună înțelegere a sen-

---

[73] JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, Paris, 1982, p. 68–69: „Heidegger repetă adesea că, din faptul certitudinii credinței sale, credinciosul poate bine să conceapă întrebarea filozofică despre ființă, dar fără să se angajeze vreodată în ea, reținut cum rămâne prin certitudinea sa. Remarca se poate, cel puțin, returna: asigurat de precomprehensiunea oricărui «Dumnezeu» posibil ca ființare și de determinarea sa prin instanța anterioară a ființei, Heidegger poate să conceapă și să formuleze întrebarea despre Dumnezeu (fără ghilimele), fără să se angajeze în mod serios în ea".

[74] Credința fiind înțeleasă aici, patristic, în completitudinea dimensiunii sale teandrice, urmând definiției pauline: „ipostas al celor nădăjduite" (*Evrei* 11, 1). Mai exact, înțelesul corect al acestei angajări nu suportă nici interpretarea subiectivistă (care asimilează credința unui act intențional de conștiință), nici cea determinist-cauzală (care invocă un dat privilegiat). Nici act noetic, nici saturare noematică, nici voință de semnificare, nici dat intuitiv, credința este, pur și simplu, un dar apărut din încrucișarea energiilor divine cu energiile ipostasului uman, într-un regim ontologic de simultaneitate a modurilor pasiv/activ. În termeni kantieni, credința este un predicat analitic al persoanei atunci când este citită „de sus", dar un predicat sintetic atunci când este citită „de jos". Ochiul divin vede în credința angajată a persoanei o confirmare în timp ce ochiul uman observă o afirmare.

[75] Pentru EVAGRIE PONTICUL (*in Ps* 118, 171 οθ) contemplația naturală este „o *uimire* împletită cu *lauda* pentru contemplarea lucrurilor făcute și care vor mai fi făcute de Dumnezeu". Este de observat că această atitudine conservă atât originea filozofiei în accepție antică (PLATON, *Theaitetos* 155d), *mirarea*, cât și ritmul vertical al unei inimi îndrăgostite, *lauda*.

sului teologiei revelate, par să-i fi scăpat lui Heidegger. În cazul său, ateismul metodologic riscă să devină o formă camuflată de un ateism spiritual care postulează nu doar posibilitatea, ci şi necesitatea unei autonome instalări a *Dasein*-ului în lume[76]. (*ii*) Referirea, apoi, a diferenței ontologice la „oribila neutralitate"[77] a lui *es gibt* tinde să-i blocheze lui Heidegger drumul către semnificația teologică a distanței filiale verticale — parcursă agapic de Hristos prin pogorârea la cele mai de jos (*katabasis*) şi înălțarea ulterioară la Tatăl (*anabasis*). Marion nu poate recunoaşte nici o analogie între continua diferanță a ființei față de ființare şi, respectiv, distanța perihoretică intratrinitară pe care Fiul a descoperit-o „la plinirea vremii". (*iii*) Refuzul analogiei nu-l transformă pe Marion într-un adept al doctrinei luterane despre *theologia crucis*, asumată *tale quale* de către Heidegger la începutul anilor '20. Dimpotrivă, Marion critică în numeroase rânduri exacerbarea clivajului dintre paulinul *logos tou staurou* (*I Corinteni* 1, 21) şi *logos sophias* al filozofiei[78]. Aceasta, întrucât postularea inadecvării totale dintre teologie şi filozofie, Revelație şi dogmă etc. — poate presupune un inacceptabil divorț gnostic[79] între actele divine de creație, proniere şi mântuire. Această poziție heideggeriană, intens speculată ulterior de către J. Derrida, a indicat sursa soluției înspre o echivocă tăcere[80] (asemănătoare celei propuse de L. Wittgenstein) în fața problemei divinului; o tăcere diferită de cea asumată de marii

---

[76] M. HEIDEGGER, „Despre esența temeiului", *Repere pe drumul gândirii*, trad. G. Liiceanu şi Th. Kleininger, Ed. Politică, Bucureşti, 1988, p. 106, n. 46.

[77] E. LÉVINAS, *Dificila libertate*, trad. Ț. Goldstein, Hasefer, Bucureşti, 1999, p. 355.

[78] M. HEIDEGGER, *Introducere în metafizică* [1935], Humanitas, Bucureşti, 1999, trad. G. Liiceanu şi Th. Kleininger, p. 17 *et passim*: „Pentru credința creştină originară, filozofia este o nebunie".

[79] Cf. HANS JONAS, *The Gnostic Religion*: *The message of the Alien God and the Beginning of Christianity*, Boston, 1963², unde istoricul german a încercat, cu argumente riscante, să demonstreze continuitatea tematică dintre reflecția lui Heidegger şi — *via* Martin Luther — cea a ereziarhului Marcion. Precizări suplimentare, cf. I.P. CULIANU & H. JONAS (interview), „From Gnosticism to the Danger of Technology", *ARCHÆVS. Études d'histoire des religions* IV (2000), 1–2, p. 50–67.

[80] M. HEIDEGGER, *Identität und Differenz*, Pfullingen, G. Neske, 1957, p. 51, 64 sau trad. fr.: *Questions* I, Gallimard, Paris, p. 294, 306.

mistici ai tradiției creștine (*inter alii:* Ignatie Teoforul[81], Evagrie Ponticul[82], Dionisie Areopagitul[83]) întrucât ea nu lămurește sensul afirmativ al Revelației și nici nu urmează unei doxologii liturgice. Consecutiv, în registru antropologic, un alt rezultat al acestei dihotomii axiomatizate de Heidegger se concretizează în refuzul explicit al „ontologiei iconice"[84] pe care gândirea patristică a formulat-o în epoca sa de glorie. Ilustrativ și simptomatic e faptul că, după cum remarcă Jean-Luc Marion, viziunea lui Heidegger din *Teologie și fenomenologie* (1927)[85] privitor la relația dintre credință (*Weise*) și structurile fundamentale ale *Dasein*-ului se află la antipodul antropologiei Sfântului Maxim Mărturisitorul[86].

Critica lui Marion la adresa lui Heidegger sporește în gravitate atunci când chestionează supunerea divinului prealabilei ordini a Tetradei (*Geviert*). În acest punct, pentru a demitiza poziția heideggeriană din care „mai sacru decât orice zeu (*dieu*) este lumea"[87], Jean-Luc Marion pune în lumină existența a cel puțin două forme de eliberare de sub tirania istorială a ființei[88]. Mai întâi, din perspectiva umană, filozoful francez dezvăluie posibilitatea unei experiențe afective mai adânci decât angoasa (*der Angst*) care revelează Nimicul și conturul discret al ființei[89]. Plictisul profund (*l'ennui*) împli-

---

[81] IGNATIE TEOFORUL, *Epistola către Efeseni* XV, 2, în *Scrierile Părinților Apostolici*, Ed. IBMBOR, București, 1995, trad. D. Fecioru, p. 194.

[82] EVAGRIE PONTICUL, *Gnostikos*, § 143.

[83] DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* I, 5; IV, 22 *et passim*.

[84] P. NELLAS, *Omul — animal îndumnezeit. Perspective pentru o antropologie ortodoxă*, trad. diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 1999², p. 76.

[85] M. HEIDEGGER, *Repere pe drumul gândirii*, trad. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Ed. Politică, București, 1988, p. 420 *sq*.

[86] M. HEIDEGGER, *L'idole et la distance*, Grasset, 1977, p. 317, n. 15. Dacă pentru Heidegger „cristitatea" este o modalitate (*Weise*) ontică adăugată, prin deschiderea *intențională* a credinței, structurii fundamentale a *Dasein*-ului, pentru Sfântul Maxim Mărturisitorul credința are o natură *ipostatică* și corespunde constituției iconice a persoanei umane (*Ioan* 1, 1–3; *Coloseni* 1, 16) creată de Λογος-ul divin. Din perspectiva Revelației, cristitatea este deci invariantul natural pe, ulterior, modalitățile existențiale ale *Dasein*-ului îl pot dezminți sau nu.

[87] J. BEAUFRET, „Heidegger et la théologie", în R. KEARNY & J. O'LEARY (ed.), *Heidegger et la question de Dieu*, Grasset, Paris, 1980, p. 33.

[88] L. HEMMING, „Reading Heidegger: Is God Without Being?", *New Blackfriars* 76 (1995), p. 343–350.

[89] M. HEIDEGGER, „Ce este metafizica?", *Repere pe drumul gândirii*, trad. rom. G. Liiceanu și Th. Kleininger, Ed. Politică, București, 1988.

neşte reducţia pură (nici fenomenologică, nici existenţială) în direcţia anihilării orizontului mundan conceput de Husserl şi Heidegger ca o reţea de semnificaţii. În această tonalitate fundamentală, lumea se revelează unilateral ca un păcat de moarte a cărui umbră decelează însă un ultim apel, anonim. Aşa cum sublinia Michel Henry, „este meritul extrem al lui J.-L. Marion de a căuta să stabilească în analitica însăşi a *Dasein*-ului posibilitatea pentru acesta de a revoca apelul considerat a-l constitui în esenţa sa"[90]. Plictisul este mai puternic decât bavardajul sau angoasa întrucât descalifică, deopotrivă, cotidianitatea şi apelul fiinţei; plictisul (cunoscut în spiritualitatea creştină sub numele de *akedia*) dozează un apel, la prima vedere măcar, anonim şi pur. În acest fel, după cum observă Henry, întreaga analitică existenţială scrisă de Heidegger nu este refuzată, trivial, ci integrată într-o perspectivă mai vastă, deşi inversă celei configurate în *Sein und Zeit*. Refuzul apelului fiinţei nu este unul tezist — mobilizat de intenţia, atât de modernă şi mondenă, a depăşirii — ci fidel unei dat (contra-)existenţial incontestabil prin esenţa lui patetică. Argumentul filozofic[91] concordă, în al doilea rând, cu „teologia *als ob*" intricată în câteva extraordinare pagini biblice (*Ecleziastul*, *Luca* 15, 11–32; *1 Corinteni* 1, 26–29; 7, 29–31, *Romani* 4, 17). Din plictisul încercat de fiul risipitor se desprinde evidenţa vanităţii lumii (fiinţei) observată ciclic de Ecleziast; această stare plasează omul în condiţia de posibilitate a înţelegerii indiferenţei ontologice cu care Tatăl lasă trecător „chipul acestei lumi" (*1 Corinteni* 7, 31). Ceea ce arată, încă o dată, că doar ceea ce poate fi iubit merită şi, mai mult, că poate fi doar ceea merită iubit. Divorţul faţă de opiniile lui Heidegger se consumă într-un ultim act de reconsiderare a problemei limbajului specific teologiei trinitare:

---

[90] M. HENRY, *op. cit.*, p. 21.

[91] JEAN-LUC MARION, „L'angoisse et l'ennui. Pour interpréter Heideggers «Was ist Metaphysik?»", *Archives de Philosophie* 43/1 (1980), p. 121–146, exploatat în *ID.*, *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, Paris, 1982, „L'envers de la vanité", p. 156–195, reluat cu mici modificări în *ID.*, *Réduction et donation*, PUF, Paris, 1989, p. 249–303; *ID.*, „A Note Concerning the Ontological Indifference" (tr. Jeffery L. Kosky), *Graduate Faculty Philosophy Journal* 20/21 (1998), p. 25–40.

cum miezul Revelației și norma teologiei s-au dovedit a fi identice (*iubirea*), Numele propriu al lui Dumnezeu nu poate rămâne decât cel confirmat în Scripturi (*I Ioan* 1, 14) și tradiția patristică (de la Augustin[92], Dionisie Areopagitul[93] și Maxim Mărturisitorul[94] până la Guillaume de Saint-Thierry[95]) care descrie *donația* drept primul act (*energeia*) divin al iubirii[96].

VIII. Sin(t)axa iubirii

Ținta primă a lui Jean-Luc Marion pare a fi fost aceea de reabilitare a concretului atât în câmpul teologiei, cât și în cel al filozofiei, orizonturi deopotrivă atinse în modernitate de mania discursivității eterice, aseptice, rebarbative. Revizitarea spațiului liturgic în teologie ca și analiza fenomenologică a temei iubirii — gesturi reflexiv (re)mediate de hermeneutica operei de artă — par să constituie, însă, premisele directe ale unui dialog viu dintre două discipline oglindite într-o opacitate aparent egală. Inițial[97], filozoful francez a abordat tema iubirii plecând de la sugestiile lui Lévinas referitoare la misterul feței[98]. Interpretarea lui Marion este distinctă, totuși, în raport cu lectura de natură etică prin care s-a consacrat gânditorul lituanian. Abordând fenomenologic această afecțiune specială a sufletului (*ophtalmia* în definiția lui Platon[99]), Jean-Luc Marion atrage atenția asupra unor impasuri inevitabile. În primul rând, în actul de „autoreflecție care suprimă

---

[92] AUGUSTIN, *De Trinitate* VIII, 10, 14; XV, 17, 19.

[93] DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* V, 1.

[94] MAXIM MĂRTURISITORUL, „Patru sute de capete despre iubire" în *Filocalia* 2, trad. D. Stăniloae, Harisma, București, 1993².

[95] GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *De natura et dignitate amoris*, § 15: „Quicquid de Deo dici potest, potest dici et de charitate; sic tamen ut, considerata secundum naturas doni et dantis, in dante nomen sit substantiae, in dato qualitatis; sed per emphasim donum etiam charitatis Deus dicatur, in eo quod super virtutis, virtus caritatis Deo cohaeret et assimilatur".

[96] Ceea ce confirmă descripțiile ulterioare: JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, PUF, Paris, 1997, § 2, § 11, § 16.

[97] JEAN-LUC MARION, *Prolégomènes à la charité*, Différence, Paris, 1986, p. 93 *sq.*

[98] E. LÉVINAS, *Totalitate și infinit*, trad. M. Lazurca, Polirom, Iași, 1999, p. 159 *sq.*

[99] PLATON, *Phaidros*, 255 c–d.

intersubiectivitatea"[100] conştiinţa suferă tot registrul aporetic pe care Augustin îl releva în problema temporalităţii. Totuşi, în afara interogaţiilor dubitative, conştiinţa care pătimeşte „*confusae cogitationes*" (R. Descartes[101]) corespunzătoare iubirii, are o inamovibilă certitudine. Lansând primele întrebări, conştiinţa e vădită de neştiinţă, blocându-se în dificultăţile tipice ale solipsismului metafizic. În revelatorul reducţiei fenomenologice apar trăirile *ego*-ului şi, astfel, riscul a ceea ce Marion numeşte „auto-idolatrie"[102]. În acest exces de luciditate se ascunde „infernalul paradox, suferit în mod universal de către toate iubirile nefericite ca definitivă fatalitate: atunci când iubesc, ceea ce trăiesc din celălalt, la sfârşit, ţine în realitate doar de conştiinţa mea"[103]. Depăşirea autismului narcisiac („seducţia unilaterală") prin tematizarea carnală (*leiblich*) a intersubiectivităţii nu oferă garanţia eliberării de idolatrie, întrucât situaţia „seducţiei bilaterale" poate surveni chiar de „la prima vedere". Situaţie aparent insolvabilă, până la formularea exigenţelor etice ale feţei de către E. Lévinas. *Celălalt* nu mai poate fi abordat ca sursă de plăceri private, nici ca obiect al contemplaţiei estetice, întrucât mă solicită într-o direcţie care contrazice orice intenţionalitate autistă. Injoncţiunea datoriei anulează pofta, fireşte, dar compromite totodată şi unicitatea iubirii[104]. Insistând pe misterul revelării unicităţii din abisul apofatic al pupilelor prin luminozitatea catafatică a privirii, Jean-Luc Marion contrapune de fapt datoriei universale survenită (*de jure*) pe chipul celuilalt particularitatea iubirii individuale (*de facto*). Dacă faţa pro-pune o etică, privirea se ex-pune unei iubiri, „riscându-şi ultima individualitate"[105]. E dificil însă de acceptat faptul că întâlnirea feţei (E. Lévinas) şi recepţia privirii (J.-L. Marion) reprezintă două situaţii alternative, câtă vreme ek-staza privirii pa-

---

[100] M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, éd. C. Lefort, Gallimard, 1964, p. 74.

[101] R. DESCARTES, *Pasiunile sufletului*, § 79–84, trad. rom.: D. Răutu, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 98–102.

[102] JEAN-LUC MARION, *op. cit.*, p. 96.

[103] *Ibid.*

[104] *Ibid.*, p. 101.

[105] J.-L. MARION, *Prolégomènes à la charité*, Différence, Paris, 1986, p. 119.

re *analogonul* perfect al deschiderii feței (analizată, de fapt, din perspectiva ascunderii Infinitului în adâncul ochilor)[106]. Expresia feței este decisă în primul rând de adâncimea privirii iar echilibrul între universalitatea celei dintâi şi particularitatea celei de-a doua este greu de formalizat în termeni apodictici[107]. Un transfer reciproc al atributului unicității are loc în dialogul dintre forma (vizibilă) a feței şi profunzimea (invizibilă) a privirii. În faptul de a scruta dialogul privirilor, sugestia lui Marion pare a fi aceea că iubirea care restituie *haecceitatea* celuilalt depăşeşte eticul prin stabilirea spontană a unei reciprocități[108]. Pentru a nu reveni, însă, la cele două tipuri de idolatrie sus menționate, privirile îndrăgostite nu se vor mai înfrunta, ci se încrucişează la orizont. Articulată după modelul acestei figuri geometrice[109] (*crucea*), iubirea iese din tărâmul idolilor (*Egiptul*) pentru a trece (*Pesah*) „marea roşie" (metaforă a spațiului cardiac inundat de mareea sangvină) în drumul către „tărâmul făgăduinței" (*Canaanul*)[110]. Cu alte cuvinte, icoana proprie iubirii (ca dar) nu poate respira decât un orizont resurecțional de la care se poate spera o deplină re-cunoaştere a celuilalt, revelat *hic et nunc* doar în alteritatea sa incomprehensibilă[111].

---

[106] Cf. JEAN-LUC MARION, *Étant donné. Essai sur une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris, 1997, p. 324: „Le visage d'autrui ne se voit pas plus que son regard".

[107] Cf. JOHN MILBANK, *The Word Made Strange*, Blackwell, Oxford, 1997, p. 39: „Yet surely such a sacrificial logic is incoherent, since one's own renounced intentionality and particularity is the ground on which one is recognizing the particularity of the other as that of a subject, but in consequence one cannot ascribe any need for him, in turn, to renounce himself and to be interlocuted".

[108] Dificultățile formalizării experienței iubirii sunt maxime şi sunt suscitate de balansul înțelegerii acestei experiențe între gratuitatea supremă a faptului spontan şi adevărul impus al deciziei voluntare.

[109] MAXIM MĂRTURISITORUL, *Capete gnostice* I (§ 67): „Toate fenomenele se cer după cruce", *Filocalia* 2, trad. D. Stăniloae, Humanitas, Bucureşti, 1999[3], p. 150.

[110] Am putut confirma justețea acestei sintaxe fenomenologice printr-o aplicație de hermeneutică biblică, plecând de la datele limbajului nupțial consacrat de profeți. Cf. M. NEAMȚU, „Fenomenologia iubirii, între perspectiva iconică şi cenzura idolatră", *Altarul Banatului* XI (2000), 1–3, p. 31–61.

[111] JEAN-LUC MARION, „La connaissance de la charité", *Communio*, XIX, 6/1994.

În cazul esteticii, interpretarea materialității pune din nou în concurență teologia (H.U. von Balthasar[112]) cu fenomenologia (E. Husserl) datorită primatului pe care ambele discipline îl acordă percepției. Aici, Jean-Luc Marion pare să tematizeze cu instrumentarul fenomenologic realități accesibile doar înăuntrul universului specific al Revelației[113]. Binomul idol-icoană definește modelul universal al apariției, vădind astfel filiația teologică a discursului fenomenologic practicat deja în *Dieu sans l'être* (1982).

Marion caracterizase idolul ca pe o structură de rezistență ce confruntă percepția cu o strălucitoare opacitate. Idolul este emblema unei crize de dialog întrucât distruge transparența și pervertește relația (deci, inclusiv, religia). Acolo unde apare idolul, posibilitatea unei (inter-)medieri dispare cu desăvârșire. Agresiv sau, dimpotrivă, letal, idolul are puterea de a nimici privirea care, ea însăși, l-a născut. Din punct de vedere fenomenologic, întâlnirea cu idolul trebuie descrisă în primul rând ca o ratare a invizibilității. Există trei modalități de anulare a invizibilității în cazul operei de artă : (*i*) fie prin distrugerea însăși a relației invizibile dintre doi termeni (*e.g.*: anularea distanței fizice dintre tablou și privitor); (*ii*) fie prin reciproca lor extincție (*e.g.*: o privire încărcată de dorință/intenție și, respectiv, o imagine încărcată de materie/intuiție); (*iii*) fie prin resorbția fenomenologică a unuia în celălalt (*e.g.*: imaginea idolatră anulează forța de sinteză a privirii). Sustras oricărui joc diferențial, idolatria e condamnată la vidul absolut al autoreferențialității, interzicând un parcurs către invizibilul pe care, indecent, l-a promis. Lamentabil în conduita fenomenologică, idolul pare să dezvolte garanțiile unei autonomii semiotice[114], independentă de interceptarea secundă a privitorului. Idolul simulează creativitatea, prefăcân-

---

[112] H.U. VON BALTHASAR, *La Gloire et la Croix*, I, Aubier, Paris, trad. R. Givord, 1961, p. 13–104.

[113] JEAN-LUC MARION, *La croisée du visible*, 1996^3, p. 8.

[114] Cf. J. OVERTON, „See(k)ing God Through the Icon: A Semiotic Analysis of Marion's God Without Being", *Semiotica* 110 (1996), p. 87–126.

du-se, înşelător, într-un limb de mirabile lumi ale absenţei. Cum însă va ieşi privirea artistului din caruselul alienant al idolilor? Prin ce îşi salvează ochiul poietic propria lumină, depăşind totodată platitudinea unei pasive recepţii vizuale?

Istoria artei[115] dă mărturie despre o soluţie mediană, nemenţionată ca atare de Jean-Luc Marion. Între cele două limite configurate de opacitatea goală a idolului şi transparenţa plină a icoanei (la rigoare, identice *sub raport fenomenologic*) există un terţ exclus din *Crucea vizibilului* (1991): simbolul. Formă ancestrală de expresie, bine cunoscut în perioada vechi-testamentară, integrat iniţial în economia semantică a icoanei, simbolul a căpătat în epoca modernă o largă autonomie. Dacă acceptăm că momentul Reformei[116] atestă introducerea alegoriei în locul simbolului ca formă primară de expresie, putem înţelege de ce va reveni perspectivei rolul de catalizator al invizibilului fenomenologic[117], conferind imaginii relief şi profunzime iar privirii dinamică şi autoritate. Aici, însă, există un risc permanent semnalizat de avangărzile artistice ale secolului XX. Prin sărăcirea calitativă (semantică) şi multiplicarea cantitativă (sintactică) a reprezentărilor, tabloul trăieşte în modernitate ispita degradării la stadiul de simplu obiect. Or, în acest context de concurenţă între imaginea artistică şi realitatea imediată, există două şanse de remaniere a statutului operei. Ambele sunt reuşite prin deliberata modificare a echilibrului fenomenologic *natural* dintre vizarea intenţională şi saturarea intuitivă care normează relaţia adaptativă a privirii cu obiectele înconjurătoare. Cazurile impresionismului clasic (Monet) sau al genului *performance* (Pollock) conving prin excesul de trăiri cu care inundă fluxul noematic intern al conştiinţei. La cealaltă extremă se află „arta săracă" (Mondrian, Malevici, Hantaï) un-

[115] Cf. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York, 1969²; E. GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in Art of Renaissance*, London, 1972; în limba română: L. DITMANN, *Stil, simbol, structură*, trad. Amelia Pavel, Meridiane, Bucureşti, 1988, p. 121–155, 156–200; G. LIICEANU, *Introducere în politropia omului şi a culturii*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 53–93, 94–153, 154–226.

[116] V.I. STOICHIŢĂ, *Instaurarea tabloului*, trad. A. Niculescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 230–305.

[117] JEAN-LUC MARION, *La croisée du visible*, p. 13–15.

de contestarea formelor clasice tinde spre o kenoză estetică radicală. Am putea aminti aici că şi pentru un teolog ortodox „uriaşa acţiune de distrugere inerentă artei abstracte este o formă de ascetism, de purificare şi de aerare, pe care trebuie să o recunoaştem cu tot respectul"[118]. Antimaterialitatea suprematistă pregăteşte privirea pentru captarea particularităţilor fenomenologice ale icoanei religioase, propusă de Marion ca model de anti-obiect *par excellence*. Un alt gen de invizibilitate este introdusă de situaţia dialogică a icoanei, propriu doar iubirii zidite în priviri încrucişate.[119] Într-o perspectivă inversă, punctul ochit de icoană (sau, mai bine spus, punctul ei de fugă) coincide cu punctul de vedere al privitorului, cu adâncul întunecat al pupilelor sale. Ochiul este luminătorul trupului (*Matei* 6, 22) iar intensitatea acesteia e conferită de profunzimea privirii. Situând miza relaţiei de tip iconic (dintre un credincios şi un sfânt, dintre doi îndrăgostiţi, dintre prieteni) pe schimbul de priviri[120], Jean-Luc Marion pare să pună în paranteze misterul crucial al transfigurării, atât de pregnant subliniat — dogmatic şi liturgic — în teologia răsăriteană. Privirea îndrăgostită suprimă tentaţiile obiectivării, dar nu şi ale idolatriei. Această ultimă ispită este abandonată prin garantarea perfectei tranzitivităţi a icoanei care dislocă întotdeauna privirea fără capăt a unui chip de sfânt. În *această* privire — amestec reuşit de iubire şi distanţă, compasiune şi detaşare — ***invizibilul fenomenologic*** e fecundat de ***invizibilul teologic***, distinct de cel dintâi şi propriu numai sfinţilor după „chipul *şi* asemănarea cu Dumnezeu" (*Facerea* 1, 27).

---

[118] P. EVDOKIMOV, *Arta icoanei*, trad. rom.: G. Moga, Meridiane, Bucureşti, 1993, p. 84.

[119] JEAN-LUC MARION, *La croisée du visible*, p. 42.

[120] Neglijarea distribuţiei accentelor în schimbul de priviri dintre personajele unei icoanei poate conduce la răstălmăcirea întregii sale semnificaţii. Exemplul cel mai concludent în acest sens este extraordinara hermeneutică a privirii Ipostasurilor divine în Troiţa lui Andrei Rubliov. Cf. GABRIEL BUNGE, *Icoana Sfintei Treimi a Cuviosului Andrei Rubliov*, trad. şi prezentare diac. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 1996, mai ales p. 70–95. Ieromonahul benedictin se înscrie aici — cum arată traducătorul român — în ilustra descendenţă a unor interpreţi ca P. Florenski, L. Uspenski, V. Lazarev sau L. Voronov, dar la antipodul hermeneuticii lirice, evazioniste, arbitrare şi strict adjectivale practicată de P. Evdokimov (pe linia lui N.A. Gobluţov, N.A. Diomina).

Or, Jean-Luc Marion omite această diferență fundamentală între invizibilul fenomenologic (lumina naturală a privirii ochilor) şi invizibilul teologic (lumina necreată a slavei feței). Fără îndoială, ochiul este luminătorul trupului (*Matei* 6, 22) iar intensitatea acesteia e conferită de profunzimea privirii. Dar situând miza relației de tip iconic (dintre un credincios şi un sfânt, dintre doi îndrăgostiți, dintre prieteni) pe schimbul de priviri, filozoful francez pare să uite strălucirea smerită a întregii fețe, simbolizată în iconografia creştină prin aureolă[121]. Examenul unei lecturi comparate între estetica lui P. Florenski[122] sau E. Trubețkoi[123] şi cea desfăşurată de J.-L. Marion permite identificarea accentelor care au contribuit la cristalizarea unor viziuni diferite despre regimul de apariție al icoanei, în Orient şi, respectiv, în Occident.

Veritabilă teologie naturală camuflată, unde pivotul analogiei este iubirea, fenomenologia artei filozofului francez ne apare a fi în acelaşi timp aproape de linia hermeneutică deschisă de M. Heidegger[124] şi continuată de H.-G. Gadamer — cel din urmă autor devenit celebru prin tentativa de depăşire a dualității metafizice subiect-obiect dezagregată de „temporalitatea liturgică"[125] a operei de artă. Marion subliniază hotărâtor natura erotică a dialogului dintre pictor şi „nevăzut" (*l'invu*) pentru a identifica urma afectărilor conştiinței în plasticitatea unor *ectipa*. La polul opus se află imaginea televizuală, consacrată în postmodernitate prin denegarea infantilă a relației cu invizibilul de orice fel[126]. Unicul răspuns

---

[121] L. USPENSKY, *Teologia icoanei*, trad. rom.: Th. Baconsky, Anastasia, Bucureşti, 1994, p. 121 *et passim*.

[122] P. FLORENSKI, *Iconostasul*, trad. rom.: B. Buzilă, Anastasia, Bucureşti, 1994, p. 148: „Chipul prin el însuşi, ca realitate ce poate fi contemplată, constituie mărturia prototipului şi cei cărora li se schimbă fața în chip vestesc, fără cuvinte, tainele lumii nevăzute, făcând aceasta numai prin felul în care arată".

[123] E. TRUBEȚKOI, *Trei eseuri despre icoană*, trad. rom.: B. Buzilă, Anastasia, Bucureşti, 1999, p. 21–22.

[124] M. HEIDEGGER, *Originea operei de artă*, trad. G. Liiceanu şi Th. Kleininger, Humanitas, Bucureşti, 1995².

[125] H.-G. GADAMER, *Vérité et méthode*, trad. fr. E. Sacré, Seuil, Paris, 1976, p. 101 *sq*.

[126] Cf. M. NEAMȚU, „Europe in post-nihilism? Between the Silence of Words and the Rhetoricity of Images", *Studia Universitas „Babeş-Bolyai"*, *Studia Europæa* XLIV (1999), 1–2, p. 145–154.

plauzibil care ar putea fi dat crizei imaginii rămâne, peste toate, icoana. Croită după tipul Crucii, icoana este un refuz al spectacolului, o celebrare a sărăciei vizuale şi o recunoaştere empirică a kenozei hristice. Însă, încă o dată, vederea imaginii sfinte *ca* icoană nu este posibilă fără ca privirea interioară să se exerseze în iubirea faţă de Prototipul nevăzut. Icoana e *cinstită* prin regăsirea lui Hristos în „cununa de slavă" (*Ieremia* 13, 18) a sfinţilor Săi.

X. *Hermeneutica Euharistiei*

Descoperirea concretului în teologie înseamnă, pentru Jean-Luc Marion, receptarea aspectului sacramental al vieţii şi, în primul rând, a dimensiunii sale euharistice. Tema distanţei — reiterată obsesiv în 1977 — capătă un complement necesar în viziunea liturgică a prezentului euharistic, fapt care îl apropie de teologia lui Ioannis Zizioulas[127]. *Ekklesia* aspiră continuu, vertical şi orizontal, misterul esenţial al dăruirii pe care l-a descoperit Fiul lui Dumnezeu, dezamorsând astfel scriptele metafizice ale onto-teologiei împreună cu pandantul lor juridic în morală. Rădăcinile acestei teologiei concrete dar, mai ales, sursa concreteţii teologiei se găsesc în meditaţia insistentă asupra misterului Liturghiei. Straturile ierarhice ale acestui rit vorbesc pentru Jean-Luc Marion despre criteriile unităţii existente între exerciţiul hermeneuticii biblice şi evenimentul comuniunii euharistice[128]. În acest fel, sunt desluşite două întrebări centrale ale teologiei: (*i*) care sunt condiţiile de posibilitate ale unei veritabile comprehensiuni a Scripturii ca urmă a Revelaţiei? (*ii*) care este sensul celebrării euharistice într-o adunare (*ekklesia*) fidelă şi mărtu-

---

[127] O primă considerare a posibilelor legături între Zizioulas şi Marion aparţine lui KONSTANTINOS AGORAS, *Personne et liberté, ou „être comme communion" dans l'œuvre de Jean Zizioulas*, teză doctorală nepublicată, Paris-Sorbona, Decembrie, 1992. Cf. W. HANKEY, „*Theoria* versus *Poesis*. Neoplatonism and Trinitarian Difference in Aquinas, John Milbank, Jean-Luc Marion and John Zizioulas", în *Modern Theology* 15:4 (1999), p. 394–395 *sq*.

[128] JEAN-LUC MARION, „Présence et distance. Remarques sur l'implication réciproque de la contemplation eucharistique et de la présence réele", *Résurrection* 43/44, Paris, 1974, p. 33–58; *ID.*, *Dieu sans l'être*, PUF, Paris, 1991², p. 228–236.

risitoare de Hristos? Răspunsul la prima întrebare vine, însă, doar după iluminarea celei de-a doua dileme intens disputată încă în epoca patristică târzie.

În pofida aparențelor, evenimentul prefacerii (*transsubstantio*) nu trebuie citit din perspectiva limbajului metafizicii aristotelice, nici din postura superstițiilor unei conştiințe folclorice. Cum taina prezenței hristice în Euharistie nu poate fi articulată conceptual, nici paradigma semiotică adoptată de unii teologi liberali (Schilebeckx, Schoonnenberg), nici comprehensiunea magică a sacramentului tolerată în medii populare nu pot fi acceptate. Dacă prefacerea ar depinde de mobilizarea colectivă a unor conştiințe pioase, atunci Euharistia ar deveni un produs al voinței de putere iar adorarea liturgică un manifest identitar. Dacă prefacerea ar fi un efect de limbaj (fie el şi incantatoriu), atunci prefacerea şi-ar găsi originea nu în Cuvântul lui Hristos, ci în rostirea preotului. Între polul metafizic („a fi e totuna cu a gândi") şi polul magic („a fi e totuna cu a rosti"), voința gnomică a unei subiectivități căzute îşi dispută, insolent, capriciile. Se uită, astfel, sintaxa eminent donologică a Liturghiei în care realitatea actelor este asigurată nu de oameni (prin substituție), ci de Hristos (prin delegație). Înțelegând logica euharistică a Liturghiei, precum şi dimensiunile cosmice ale acesteia, teologia revine, de fapt, acasă.

Astfel este pregătită nu doar ultima probă a credinței (martiriul[129], el însuşi o formă de prefacere), ci apropierea de corporalitatea scriptică a Revelației. Sacramentul euharistic a evocat profunzimea comuniunii prin actul masticației. A mânca devine, astfel, metafora universală a intimității, gestul care stratifică multiplele grade de comprehensiune a Scripturii (*Iezechiel* 3, 2). Celebrul episod petrecut în drum spre Emaus (*Luca* 24) atestă importanța a două momente complementare, de strictă vecinătate. Între hermeneutică şi Euharistie avem, totuşi, mai mult decât o simplă analogie întrucât Euharistia absolvă „întârzierea" confirmării hermeneutice: „Şi, când a stat împreună cu ei la masă, luând El pâinea, a binecuvântat

---

[129] JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, PUF, Paris, 1991², p. 259–277.

şi, frângând, le-a dat lor. Şi s-au deschis ochii lor şi L-au cunoscut; şi El s-a făcut nevăzut de la ei" (*Luca* 24, 30–31). Binecuvântând, Hristos îşi întoarce cuvintele către Tatăl pentru a putea deschide ochii celor care n-au văzut şi n-au crezut. Recunoaştere prealabilă a filiaţiei, rugăciune de mulţumire, iubire ce „arde inimile" (*vs.* 32). Scriptura se dezleagă nu la provocarea interpretului, ci la convocarea Verbului auzit numai cu ajutorul unei prealabile invocări. „Euharistia singură împlineşte hermeneutica; în Euharistie culminează hermeneutica; una asigură celeilalte condiţia de posibilitate"[130]. De la confruntarea cu textul lectorul trebuie să ajungă la întâlnirea cu însuşi Cuvântul lui Dumnezeu[131]. Unitatea Vechiului cu Noul Testament este demonstrată, zenital, de Cel care a făcut marea trecere sau trecerea mării: din autor invizibil al Scripturii, Hristos devine, rând pe rând, locutor, interpret şi referent, singurul teolog cu autoritate[132].

XI. Sub prisma fenomenologică a donaţiei

Dialogul lui J.-L. Marion cu tradiţia fenomenologică a căpătat un profil pregnant abia la începutul anilor '80, prin mutarea filozofului la Universitatea din Poitiers[133]. După ce în prima sa lucrare teologică[134] descoperise importanţa donaţiei (*es gibt*) prin intermediul meditaţiei „ultimului" Heidegger asupra evenimentului (*Ereignis*) istorial al survenirii fiinţei, Marion se vede obligat — doi ani mai târziu — să utilizeze metoda fenomenologică într-o excepţională descriere a idolului şi a icoanei.[135] Pentru a situa în mod corect din punct de vedere istoric tema donaţiei aplicată de Heidegger în gân-

---

[130] *Ibid.*, p. 212.

[131] JEAN-LUC MARION, „Le Verbe et le texte", *Résurrection* 46, Paris, 1975, p. 63–79.

[132] GRIGORIE DIN NAZIANZ, *Orationes* XXXI, 8, *PG* 36, 141B.

[133] Cf. F. DOSSE, *op. cit.*, p. 603.

[134] JEAN-LUC MARION, *L'idole et la distance*, Grasset, 1977[1], p. 255–320.

[135] JEAN-LUC MARION, „L'idole et l'icône", în *Revue Metaphysique et de Morale* 1979/4, eseu reluat cu modificări în *Dieu sans l'être*, Communio/Fayard, 1982, p. 15–38. La acest nivel Marion foloseşte metoda fenomenologică mai ales în sensul unui descriptivism analitic riguros, mai ales sub influenţa discursului husserlian din *Ideen I*.

direa ființei și în scopul unei mai juste înțelegeri a virajului fenomenologic survenit o dată cu Husserl în filozofia continentală a veacului XX, Jean-Luc Marion operează aproprierea sistematică de rigorile acestei discipline.

Astfel, filozoful francez navighează între eșecul lui Husserl de-a capta instanța ireductibilă a apariției și ambiția lui Heidegger de-a depăși fenomenologia *„als strenge Wissenschaft"*. Reliefarea donației ca structură ireductibilă a apariției rezona cu evidențele dobândite pe linia teologiei revelate (pentru care Euharistia este epitomul darului[136] redus la pura gratuitate fenomenologică). Marion va decanta prin exegeza *Cercetărilor logice* husserliene un set de opțiuni sensibil diferite de cele prezentate mai înainte de către Heidegger și Derrida[137]. El identifică în textele husserliene germenii[138] unei decizii nepronunțate: dincolo de un primat al semnificației (Heidegger) sau o autoritate empirică a intuiției (Derrida), donația reprezintă „ultimul cuvânt" al fenomenalității, condiția constituirii oricăror raporturi de transcendență (intențională) sau imanență (hyletică)[139]. Cu această nouă descoperire din *Réduction et donation*, Jean-Luc Marion inițiază în *Étant donné* (1997) procesul de reformulare a definiției metodei fenomenologice în termeni mai puțin debitori tradiției metafizice. Aliatul prim al „contra-metodei" fenomenologice este, evident, reducția de al cărei grad de aplicație depinde efectivitatea donației. Principiul stabilit în 1989 este reafirmat în 1997 — „câtă reducție atâta donație"[140] — cu un plus de autoritate, după o investigație amplă a aporiilor teoretice din fenomenologia husserliană. Deși au întrevăzut prioritatea decisivă a donației în fața oricărui alt principiu de manifesta-

---

[136] IOAN SCĂRARUL, *Scara Raiului* XVIII, trad. N. Corneanu, Amarcord („Cum Patribus"), Timișoara, 1995, p. 341: „sfințitul dar".

[137] Cf. P. GILBERT, „Substance et presence: Derrida et Marion critiques de Husserl", *Gregorianum* 75 (1994), p. 95–133;

[138] E. HUSSERL, *La philosophie comme science rigoureuse*, Hua. XXV, p. 31, trad. fr. p. 47.; *L'idée de la phénoménologie*, Hua. II, 7, 11–14.

[139] Pentru o întâmpinare critică, vezi JAMES K.A. SMITH, „Respect and Donation: A Critique of Marion's Critique of Husserl", *American Catholic Philosophical Quarterly* 4 (1997), p. 523–538.

[140] JEAN-LUC MARION, *Réduction et donation*, PUF, Paris, 1989, p. 302.

re, maeştrii germani ai fenomenologiei (Husserl şi Heidegger) au permanentizat în opera lor diverse impasuri colaterale, escaladând fie un proiect fundaționist de extracție epistemologică (Husserl), fie un proiect de factură ontologică fundamentală (Heidegger). În opinia lui Marion, donația nu trebuie căutată printre evidențele empirice, ci în orizontul sursei de apariție a acesteia. Veridicitatea ultimului principiu al fenomenologiei — „câtă reducție, atâta donație" — este apoi verificată de Jean-Luc Marion în situații cu totul descurajante: nimicul sau moartea. Pliul donației se confirmă şi în aceste cazuri inedite, aşternându-se definitiv sinonimia dintre fenomen, apariție, manifestare şi donație.

Pe de altă parte, donația poate fi tematizată numai la întâlnirea a trei termeni: donatorul, donatarul şi darul. Situația economică a darului (*do ut des*) — excelent rezumată de celebrul studiu antropologic al lui M. Mauss[141] — impune ca relația dintre donator şi donatar să se desfăşoare în termeni de cauzalitate. În plus, exigența reciprocității amenință direct — aşa cum a arătat J. Derrida[142] — condiția fenomenologică a darului care exclude intenționalitatea, mutualitatea, contractul sau garanțiile de orice fel. La aceste dileme Jean-Luc Marion a încercat să răspundă într-un mod care nu acceptă imposibilitatea darului propriu zis ci implică intervenția — voluntară sau spontană — a celei de-a treia reducții: în direcția donatorului, donatarului sau a darului[143]. Donatarul (*causa finalis* în metafizică) trebuie să fie într-o stare de abandon pentru a pune în lumină (nu şi în evidență) darul[144]. În mod paradigmatic, moartea simbolică a donatarului trebuie presupusă în cazul anonimatului, al ingratitudinii şi al ostilității care exclude

---

[141] M. MAUSS, *Eseu despre dar*, trad. S. Lupaşcu, Polirom, Iaşi, 1997.

[142] J. DERRIDA, *Donner le temps*. 1: *La fausse monnaie*, Paris, 1991, p. 24 *sq*.; JEFFREY L. KOSKY, „The Disqualification of Intentionality: The Gift in Derrida, Lévinas and Michel Henry", *Philosophy Today* 41 (1997), SPEP Supplement, p. 186–197; J. MILBANK, „The Ethics of Self-Sacrifice", *First Things* 91 (March 1999), p. 33–38; JOHN D. CAPUTO, „Apostles of the Impossible: On God and the Gift in Derrida and Marion", în *Of God, the Gift and Postmodernism* (ed. J.D. Caputo & M. Scanlon), OSA, Bloomington: Indiana University Press, 1999, p. 185–222.

[143] JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, § 8, p. 121 *sq*.

[144] JOHN MILBANK, „Can a Gift be Given? Prolegomena to a future Trinitarian Metaphysic", *Modern Theology* 1 (1995), p. 119 *sq*.

de facto condiția de reciprocitate, calcul ori asigurare utilitaristă[145]. Martor în cazul primei reducții a donatarului, donatorul trebuie la rândul său a fi supus probei fenomenologice a reducției. Acest lucru se împlinește natural în situații de dăruire în contumacie (*e.g.*: o moștenire), inconștiență (*e.g.*: iubirea) sau anonimat indecidabil[146]. Destituirea donatorului sau a donatarului din postura de cauză eficientă ori finală nu este suficientă pentru a putea vorbi despre donația fenomenologică intrinsecă. Darul însuși trebuie redus pentru a depăși condiția de obiect (economie) sau ființare (metafizică). Dobândind un statut fenomenologic, darul se vădește inobiectivabil, inclasabil, în sens eminent și imanent: invizibil[147]. Croită pe măsura reducției fenomenologice care a refuzat transcendența cauzală, ontică sau obiectuală a donatorului, donatarului și a darului, donația pură[148] devine, așadar, sinonimul perfect al fenomenalității, apariției, manifestării. Obiectul sau ființarea redusă devine darul care, prin reducție, apare ca dat în imanența trăirilor conștiinței[149]. O lectură în filigranul donologiei lui Marion ar putea identifica, de fapt, structurile primare ale hristologiei maximiene[150] pentru care evenimentul Întrupării trebuia să aibă loc independent de căderea adamică, poziție care nu suportă explicația supremației darului lui Hristos în termenii soteriologiei juridice anselmiene[151].

După tripla reducție operată în cartea a II-a, notele distincte ale fenomenalității pot ieși la lumină într-o caracterizare ce refuză *de plano* limbajul substanțialist al metafizicii (cartea a III-a)[152]. Donația este confirmată din nou ca eveniment continuu al fenomenalității, act judecat de Marion în

---

[145] JEAN-LUC MARION, *Étant donné*, § 9, p. 127 *sq*.
[146] *Ibid.*, § 9, p. 135.
[147] *Ibid.*, §10 – §11, p. 140–160.
[148] J. GRONDIN, „La tension de la donation ultime et de la pensée herméneutique de l'application chez Jean-Luc Marion", *Dialogue* 38 (1999), p. 547–559.
[149] JEAN-LUC MARION, *op. cit.*, § 12 – § 13.
[150] Cf. G. WARD, „The Theological Project of Jean-Luc Marion", PH. BLOND (ed.), *Post-Secular Philosophy*, Routledge & Kegan Paul, London, 1998, p. 239, n. 10: „Those who would understand Marion, I suggest, need to be more acquainted with *Ambigua* than Heidegger".
[151] JEAN-LUC MARION, *Etant donné*, § 12, p. 163, n. 1.
[152] *Ibid.*, § 13 – § 17.

funcție o topică lărgită[153] — fenomene sărace, fenomene de drept comun, fenomene saturate — la capătul căreia se află, ca strictă posibilitate, *paradoxul paradoxurilor* (revelația)[154]. Caracterizată prin exces de intuiție, revelația (tematizată prin intermediul figurii lui Hristos) nu poate primi într-o descripție fenomenologică majuscula[155] întrucât garanția efectivității și recunoașterea istoricității[156] ei (*de jure et de facto*) aparțin doar sferei de competență a unei teologii revelate[157]. Modul inomabil de apariție al paradoxului maxim (*paradoxotaton*) impune nu doar efectiv constrângerea recunoașterii, ci afectiv datoria recunoștinței[158]. În această ultimă instanță, subiectul metafizic este trădat, fenomenul este saturat iar Revelația predată într-un anonimat[159] care vorbește mai ales de imposibilitatea identificării apelului sub forma unui nume propriu (*Facerea* 32, 29; *Ieșirea* 3; 14).

XII. Concluzii

Repetatele mișcări de apropiere și îndepărtare ale filozofiei de *teo*logie — raportul apofatic din *L'idole et la distance* (1977) și *Dieu sans l'être* (1982), schița analogică din *Prolégomènes à la charité* (1986) și *La croisée du visible* (1991), respectiv donologia inclusivă din *Étant donné* (1997) — trasează conturul operei lui Marion în figura unui chiasm. Întrebarea referitoare la teza continuității sau discontinuității gândirii lui Jean-Luc Marion trebuie, în acest context, repusă.

---

[153] *Ibid.*, § 21 – § 24.

[154] JAMES K.A SMITH, „Liberating Religion from Theology: Marion and Heidegger on the Possibility of a Phenomenology of Religion", *International Journal for Philosophy of Religion* 1 (1999), p. 17–33.

[155] M. GAGNON, „La phénoménologie à la limite", *Eidos: The Canadian Journal of Philosophy* 11 (1993), p. 111–130.

[156] JEAN-LUC MARION, „Métaphysique et phénoménologie: Une relève pour la théologie", *Bulletin de littérature ecclésiastique* XCIV/1993, p. 189–203.

[157] Teza avansează cu mult stadiul unor cercetări mai vechi, cf. JEAN-LUC MARION, „Aspekte der Religionsphänomenologie: Grund, Horizont und Offenbarung", în *Religionsphilosophie heute*, hrg. von A. HALDER, K. KREUZLER und J. MÖLLER, Patmos Verlag, Düsseldorf, 1988, p. 84–103.

[158] JEAN-LUC MARION, „Philosophie chrétienne et l'herméneutique de la charité", *Communio* XVII/2, 1993.

[159] DIONISIE AREOPAGITUL, *Numele Divine* I, 6.

Fără îndoială, menținerea exclusivă a opiniilor din perioada 1977–1982 ar fi condus la constituirea unei indiferențe de tip pascalian față de *orice* proiect filozofic, ceea ce nu a fost cazul. Exasperarea disjuncției inițiale a fost imediat ameliorată prin căutarea unui tărâm intermediar unde filozofia și teologia au devenit direct implicate: „singurul termen univoc între Dumnezeu și om n-ar putea fi decât Iubirea"[160] — fapt confirmat în toate eseurile scrise pe acest dificil subiect (1982, 1983, 1991, 1993, 1994)[161]. *Analogia caritatis* (J.-Y. Lacoste) este inelul care unește fenomenologia și teologia lui Jean-Luc Marion. Fenomenologia donației devine astfel o hermeneutică a iubirii. Regăsită din perspectiva fenomenologiei donației ca principiu de individuație al persoanei[162], iubirea nu asistă maieutic o naștere spirituală[163], ci o provoacă (*Galateni* 4, 19)[164]. „Iubirea — adaugă Jean-Luc Marion — nu se rostește, în cele din urmă, ea se face"[165]. Înțelegerea chiasmului teoretic dintre teologie și fenomenologie declanșează o solicitare practică: iubirea — *id quo nihil majus cogitari non potest.*

Mihail Neamțu

14 septembrie 2000
Înălțarea Sfintei Cruci

---

160 JEAN-LUC MARION, „Les deux volontés du Christ selon saint Maxime le Confesseur", *Résurrection*, 41, Paris, 1972, p. 65 (n. 45).

161 Este aici locul să spunem că, într-o recentă epistolă, profesorul J.-L. Marion ne-a mărturisit câteva lucruri despre tematica următoarelor două cărți ale sale. Sunt anunțate, așadar, pentru următorul an apariția unui volum despre „fenomenele saturate", a unei noi ediții din *Prolégomènes à la charité* și, *nota bene!*, a unei cărți despre iubire.

162 JEAN-LUC MARION, *Etant donné*, PUF, Paris, 1997[1], p. 443.

163 PLATON, *Theaitetos* 150a.

164 Pasajul este invocat și de către DIONISIE AREOPAGITUL în *Numele Divine* IV, 13, vorbind despre intrarea lui Pavel „sub stăpânirea erosului divin".

165 JEAN-LUC MARION, *Dieu sans l'être*, p. 154.

Cuprins



Cele patru superbe eseuri ale lui Jean-Luc Marion — unul din marii filozofi actuali ai Franței — reunite în volumul Crucea vizibilului *— primul al filozofului care apare în limba română — oferă cititorului o subtilă analiză a structurilor vizibilității puse în joc de trei situații exemplare: tabloul (opera de artă), imaginea televizată și icoana, din care pot fi deduse exigențele practice ale unei pedagogii a privirii și convertirii ei.*

Într-un context caracterizat de o idolatră hipertrofie inflaționară a imaginilor și mediilor vizuale care a atins deja proporțiile unei gigantice subversiuni ontologice, urgența unei atare educații a vederii nu mai trebuie demonstrată.

Dincolo de coerența internă a gândirii pe care o pun în joc, textele filozofului francez atestă o surprinzătoare convergență analogică — peste diferența de contexte culturale — între ascetica și mistica patristică și fenomenologia radicală actuală. Ca atare, ele pot fi citite și ca un strălucit și binevenit comentariu filozofic și teologic care explicitează în sens fenomenologic intuițiile tradiției patristice clasice (Sfântul Maxim Mărturisitorul: „Toate cele văzute se cer după cruce") și ale celei neopatristice ortodoxe contemporane (părintele Dumitru Stăniloae: „Lumea ca dar și crucea pusă pe acest dar"). Jean-Luc Marion ne arată astfel cum anume relația dintre lume ca dar și crucea care face cu putință întâlnirea omului cu Dăruitorul ei are loc într-o iubire care-și revelează secretul în icoană la rugăciune, dreapta înțelegere a icoanei dovedindu-se, la rândul ei, indisociabilă de dinamica pascală a iubirii.

ISBN 973-9344-46-1